

Université du Québec

Mémoire présenté à l'Université du Québec à Trois-Rivières
comme exigence partielle de la maîtrise en Lettres

par
Mélanie Collin

La charnalité rédemptrice : discours idéologique dans *His Dark Materials*
de Philip Pullman

Décembre 2010

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

REMERCIEMENTS

Je remercie d'abord les correcteurs, madame Hélène Marcotte et monsieur Daniel Chouinard, qui ont gentiment accepté de me lire.

Je dois sans aucun doute remercier ma directrice de recherche, madame Johanne Prud'homme, pour ces belles années de travail en commun. Merci de m'avoir permis de travailler sur cet auteur passionnant qu'est Philip Pullman et de m'avoir toujours poussée à me dépasser. Outre tes qualités indéniables sur le plan professionnel, ce que je retiens surtout de notre relation, c'est la générosité immense dont tu as fait preuve à mon égard. Notre amitié, puisque pour moi il ne peut s'agir d'autre chose, est une grande source d'inspiration maintenant que j'entreprends à mon tour une carrière d'enseignante.

Vincent, merci de m'avoir toujours encouragée, de m'avoir laissée croire que je parviendrais au bout de cette rédaction quand moi-même je n'y croyais plus. Merci surtout de m'avoir permis de réaliser un rêve plus grand encore, celui de mettre au monde nos trois petits trésors. Je t'aime.

Maman, sans toi non plus ce projet n'aurait jamais vu le jour. Malgré plusieurs épreuves, tu as toujours su trouver le temps de me soutenir et de m'aider, je ne pourrai jamais être assez reconnaissante.

À mon frère Sébastien, à tous les autres membres de ma famille, à mes amis, merci de tout cœur de votre amour et de votre soutien.

À mes trois amours,
Sofianne, Léo et Roméa :
vous voir grandir est la
plus belle expérience de
ma vie. À ma grand-
maman, Roméa, qui
n'aura pas eu la chance de
voir la fin de ce projet.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	i
TABLE DES MATIÈRES	iii
INTRODUCTION	1
 CHAPITRE 1 OUTILS D'ÉTUDE DE L'EFFET-IDÉOLOGIE DANS LE TEXTE LITTÉRAIRE	
1.1 Narratologie et sémiologie	14
1.1.1 Effet-valeur et effet-personnage	15
1.1.2 Le lecteur dans l'œuvre et l'étude du schéma narratif	17
1.2 Considérations génériques : représenter le réel dans les romans réalistes ou fantastiques pour la jeunesse	24
1.2.1 Différences discursives et narratives entre les romans réalistes et fantastiques	27
1.2.2 « Primauté du personnage ou de la situation »	29
1.2.3 The Adolescent Novel of Ideas	32
1.3 Conceptions de la mort et de la sexualité dans les romans contemporains pour la jeunesse et dans <i>His Dark Materials</i>	34
1.3.1 La mort	37
1.3.2 La sexualité	40
1.3.3 Le mythe de la chute	41

CHAPITRE 2 PERSONNEL NARRATIF ET ESPACE : CONSTRUCTION D'UN SYSTÈME DE VALEURS

2.1 Portraits sémiologiques des personnages	47
2.1.1 Lyra Belacqua ou de la vérité et du mensonge	49
2.1.2 Will Parry ou du déterminisme et du libre arbitre	55
2.1.3 Mary Malone ou de l'innocence et de l'expérience	62
2.2 L'épreuve de la charnalité : mort et sexualité dans <i>His Dark Materials</i>	67
2.2.1 Le monde des morts	68
2.2.2 La redécouverte de l'Éden	77

CHAPITRE 3 CES HISTOIRES QUI FONT GRANDIR : LE POUVOIR DES « HISTOIRES VRAIES » DANS *HIS DARK MATERIALS*

3.1 « No way out » : l'impasse du mensonge	90
3.1.1 « Et la vérité fera de vous des hommes libres. »	91
3.1.2 Lyra et l'expérience de la vérité	97
3.2 « Marzipan » : la fin de l'innocence	102
3.2.1 « Une boîte dans laquelle les sucreries étaient bien tassées »	103
3.2.2 Mary et l'expérience des sens	107
3.3 La charnalité rédemptrice	111

CONCLUSION	120
-------------------------	-----

BIBLIOGRAPHIE	126
----------------------------	-----

ANNEXES	130
----------------------	-----

INTRODUCTION

ÉTUDIER LE DISCOURS IDÉOLOGIQUE DANS LES ROMANS POUR LA JEUNESSE

L'histoire de la littérature pour la jeunesse est bien courte si on la compare à celle de la littérature générale. En effet, bien que des textes très anciens aient été écrits à l'intention des enfants – pensons aux imagiers de Comenius, au XVII^e siècle, par exemple –, la plupart des chercheurs en littérature pour la jeunesse s'entendent pour dire que sa véritable naissance va de pair avec celle du concept même d'enfance :

Although stories have been used for education as well as entertainment of young people ever since the dawn of time, children's literature is a late phenomenon in human history. Children's literature as a separate category cannot exist before childhood is acknowledged as a special phase in human being's life. This did not happen in our Western culture until the eighteenth century, with the Enlightenment and later the Romantic period, as many well-known studies have shown such as Philippe Ariès's *Centuries of Childhood*, Peter Coveney's *The Image of Childhood*, or Lloyd de Mause's *The History of Childhood*. Thus, although stories have been used for educational purposes since ancient times, we cannot truly speak about the emergence of children's literature as a clearly separate category until the late eighteenth and early nineteenth centuries. [...] If by children's literature we mean a substantial corpus of texts deliberately directed toward a particular audience, such literature cannot exist before the audience itself is acknowledge.¹

Pour qui s'intéresse à la littérature pour adolescents – et plus particulièrement au roman, genre qui sera l'objet d'étude de ce mémoire consacré aux romans du Britannique Philip Pullman –, une telle réflexion mérite d'être reconduite. Aux États-

¹ Maria Nikolajeva, *Aesthetic Approaches to Children's Literature : an Introduction*, Lanham, Scarecrow Press, 2005, (Introduction) p. xii.

Unis, le concept social d'« adolescence » apparaît pour la première fois dans une étude datant du début du 20^e siècle². Il faut plusieurs années pour que ce concept soit accepté dans la définition de la période du développement humain que nous nommons désormais « adolescence ». Selon Roberta Seelinger Trites, le premier roman américain destiné aux adolescents ne fait pas l'unanimité parmi les spécialistes de la littérature pour la jeunesse. Il peut s'agir de *Seventeenth Summer* (1942), de *The Catcher in the Rye* (1951) ou de *The Outsiders* (1967). Peu importe le titre que l'on décide d'élire comme étant celui qui a lancé le genre, ce dont Trites est persuadée c'est que cette littérature se développe durant les deux décennies suivant la Deuxième Guerre mondiale et qu'au cours des années soixante, elle était déjà bien définie et établie.³ De nos jours, la littérature pour adolescents est un créneau éditorial considérablement lucratif. La place prépondérante qu'occupe désormais le livre pour la jeunesse dans l'espace éditorial génère un intérêt de plus en plus grand de la part de chercheurs en littérature. Si les préjugés envers la littérature destinée aux enfants ou aux adolescents perdurent, ils semblent à tout le moins s'affaiblir à mesure que des littéraires chevronnés la prennent comme objet d'étude. Il est cependant un débat qui demeure sans réponse dans ce domaine de recherche, celui de savoir si l'on doit étudier la littérature pour la jeunesse différemment du fait, justement, de cette spécificité du destinataire ciblé qu'est l'enfant. Nous croyons qu'il est indispensable d'étudier le texte pour la jeunesse en pensant au lecteur ciblé, puisque le livre pour la jeunesse est commercialisé d'abord et avant tout pour un public enfant ou adolescent. Nous verrons que certains thèmes ne sont pas

² Roberta Seelinger Trites, *Disturbing the Universe: Power and Repression in Adolescent Literature*, Iowa City, University of Iowa Press, 2000, p. 8.

Selon elle, c'est la parution du livre *Adolescence* de G. Stanley Hall (1904), psychologue américain, qui a attiré l'attention pour la première fois sur l'adolescence en tant que concept social en Amérique.

³ *Ibid.*, p. 9.

abordés de la même manière selon qu'ils soient destinés à un public enfant, adolescent ou adulte. Comme le mentionne Johanne Prud'homme, le lecteur influence l'écriture de l'auteur dans un certain sens (censure personnelle, conscience didactique, etc.) :

Toute littérature est, dans l'absolu, intentionnelle. Schleiermacher, le père de l'herméneutique moderne, n'en doute pas lorsqu'il écrit : « À chaque mot, l'écrivain pense bien à un certain public et se trouve plus ou moins en dialogue avec lui ». Cette « dominance du thème » comme il l'appelle, désigne ce que « celui qui discourt veut produire chez ceux pour lesquels il expose » et amène le philosophe à formuler l'interrogation suivante : « comment savoir à quels lecteurs songeait l'auteur? », cet auteur qui devant la variabilité des récepteurs potentiels n'a pas toujours « en vue », aux yeux de Schleiermacher « la totalité de son public ». En littérature pour la jeunesse, c'est précisément la connaissance extérieure du lecteur qui motive les stratégies déployées pour la création, la production et la réception des œuvres.⁴

La spécificité de la littérature pour la jeunesse est illustrée par sa dénomination, le « pour » indiquant son destinataire, ce qui n'est pas le cas pour les autres littératures. L'identité de ce destinataire revêt d'autant plus d'importance qu'il s'agit d'un enfant (ou d'un adolescent) et que le destinataire de cette littérature est un adulte.

De la relation entre l'auteur et le lecteur

Plusieurs théoriciens de la littérature pour la jeunesse ont étudié cette relation auteur/lecteur, ont analysé les réactions du lecteur enfant devant un certain nombre de textes, ont utilisé la littérature pour la jeunesse comme un outil pédagogique, etc. Mais qu'en est-il du texte lui-même? Comment le texte littéraire manifeste-t-il cette relation entre le destinataire et le destinataire?

⁴ Johanne Prud'homme, «Vers une théorie de la littérature pour la jeunesse», texte d'une communication présentée dans le cadre du colloque international «*La recherche en littérature pour la jeunesse: Enjeux et avancées*», Laboratoire l'Oiseau Bleu (LOB), Université du Québec à Trois-Rivières, 15 novembre 2004, p. 5.

Tout d'abord, qui est-il ce destinataire? En fait, son identité peut varier énormément : s'agit-il du lecteur réel, d'un garçon ou d'une fille? Quel âge a-t-il? Il s'agit peut-être aussi d'un adulte : un parent? Un enseignant? Un critique littéraire?

Il est impossible de dresser un portrait spécifique du lecteur réel ou de se fier au public cible que l'éditeur indique souvent sur le livre. Cette notion de public cible est réductrice et irréaliste puisque toutes les filles de 10 à 14 ans, par exemple, ne sont pas nécessairement intéressées par le même genre d'histoire. Il est tout aussi impossible de dresser une liste fidèle des « intentions » de l'auteur réel lorsqu'il écrit un roman pour les enfants. Comment étudier la relation entre les deux alors? Le seul objet d'étude tangible demeure le texte littéraire lui-même et les instances narratives qui y représentent l'auteur et le lecteur.

La nature de cette relation en est une de pouvoir. Qu'il s'agisse des liens unissant l'enfant à l'auteur, à l'éditeur, au parent ou à l'éducateur, ils tendent tous à imposer l'autorité sur l'enfant dans sa relation au littéraire. Roberta Seelinger Trites formule une définition du pouvoir à l'œuvre dans la littérature pour adolescents à partir de celles formulées par plusieurs théoriciens (Michel Foucault, Jacques Lacan, Judith Butler et Marilyn French) :

Adolescent characters exist in a « perpetual relationship of force » (Foucault) created by the institutions that constitute the social fabric constructing them. Because they are defined within perpetual forces of power, power « enacts (them) into being » (Butler). That is, the social power that construct them bestows upon them a power from which they generate their own sense of subjectivity. As acting subjects, they assume responsibility for their position in society (Lacan), whether they engage their power to enable themselves or to repress others (French). Power is a force that operates within the subject in adolescent literature; teenagers

are repressed as well as liberated by their own power and by the power of the social forces that surround them in these books. Much of the genre is thus dedicated to depicting how potentially out-of-control adolescents can learn to exist within institutional structures.⁵

À travers le corpus de romans pour adolescents qu'elle a analysé, Trites perçoit que ces histoires sont une manière pour le lecteur de prendre conscience de son pouvoir potentiel au sein des institutions sociales. Cependant, il existe aussi des romans qui tendent à empêcher les enfants d'acquérir ce pouvoir à cause de la trop grande autorité en texte de l'adulte écrivain.

Le véhicule de ce pouvoir auctorial se situe dans la narration même des romans pour adolescents. À ce titre, Trites explique que la narratologie élaborée par Genette permet de découvrir le tissu idéologique d'une œuvre :

Most adolescent literature bears some sort of didactic impulse. In a literature often about growth, it is the rare author who can resist the impulse to moralize about how people grow. Adolescent literature is, therefore, rife with didactic explicit ideologies, however obliquely they may be worded.⁶

Se pose dès lors la question de l'identification dans le texte de ces pistes que le destinataire peut suivre pour reconstruire au fil de sa lecture le système de valeurs de l'œuvre.

De l'idéologie et du texte littéraire

Le texte littéraire est, par essence, empreint d'idéologie. C'est d'ailleurs ce qu'affirme Philippe Hamon : «Sur les principes (qu'un texte, énoncé et énonciation confondus, est un produit bien ancré dans l'idéologique ; qu'il ne se borne pas à être,

⁵ Roberta Seelinger Trites, *op. cit.*, p. 7.

⁶ *Ibid.*, p. 73.

mais qu'il sert à quelque chose; qu'il produit – et est produit par – l'idéologie), tout le monde est d'accord.»⁷

L'idéologie dans la littérature pour la jeunesse est un objet d'étude assez récent et peu exploré. Dans son article « The Impossibility of Innocence : Ideology, Politics, and Children's Literature »⁸, Charles Sarland explore les différentes avenues empruntées par les chercheurs pour analyser l'idéologie véhiculée par certains textes et ainsi mettre à jour la relation de pouvoir qui s'installe entre un auteur et son lecteur.

Le débat sur ce qu'il est acceptable ou non de présenter aux enfants par le biais de la littérature remonte au 18^e siècle, alors que les auteurs affichent souvent d'entrée de jeu leur désir d'instruire et de rendre meilleurs leurs jeunes lecteurs, tel qu'en témoigne exemplairement le début d'une préface datant de 1749 :

Before you begin the following sheets, I beg you will stop a Moment at this Preface, to consider with me, what is the true Use of reading : and if you can once fix this Truth in your Minds, namely that the true Use of Books is to make you wiser and better, you will then have both Profit and Pleasure from what you read.⁹

Sarland affirme que de telles idées étaient choses courantes pendant les 18^e et 19^e siècles, mais que le débat s'est calmé dans la première moitié du 20^e siècle en s'orientant plutôt vers une discussion entre les auteurs à propos de la manière d'écrire pour les enfants, tout en évacuant la question des valeurs présentées. Le débat sur les valeurs a repris en importance vers les années 1970. Selon Sarland, il ne s'agit plus alors de parler de morale et de didactisme, mais bien d'idéologie.

⁷ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, coll. «Écriture», 1984, p. 6.

⁸ Charles Sarland, «The Impossibility of Innocence : Ideology, Politics, and Children's Literature», dans Peter Hunt (éd.), *Understanding Children's Literature*, London, Routledge, 1999, p. 39-55.

⁹ Sarah Fielding, *The Governess or Little Female Academy* (1749), citée dans Charles Sarland, *Ibid.*, p. 40.

Le terme « idéologie » possède plusieurs acceptions que Philippe Hamon rejette parce qu'elles ne permettent pas, selon lui, de bien cerner les rapports existant entre le texte et l'idéologie :

De fait, réunir les définitions les plus générales et les plus couramment admises de l'idéologie ne donne pas, d'emblée, pour une recherche qui se consacrerait plus particulièrement à l'étude des rapports existant entre le textuel et l'idéologique, d'outils efficaces ni de pistes très sûres pour développer cette même recherche.¹⁰

Hamon refuse de définir l'idéologie uniquement comme « discours déprofessionalisé » [...] ; comme « discours totalitaire, généralisant et atopique » [...]; comme « discours sérieux, assertif et monologique », « produisant du sens », dichotomique et manichéen [...]; comme « méconnaissance », ou comme « discours inconscient » [...]; comme « interpellation du sujet libre », comme « discours assujettissant », comme « système sémiologique », comme « rapport imaginaire à un monde réel ».¹¹

Chacune de ces définitions, toujours selon Hamon, forcerait le critique à mettre de côté certains types de textes :

Telle qu'elle est donc élaborée (ailleurs), la notion d'idéologie tend à restreindre la sélection des corpus, et ne fournit à la poétique qu'un outillage fort sommaire, qu'un nombre réduit de concepts opératoires, soit disparates, soit très généraux, et qu'un cadre finalement très flou (« tout est idéologie ») à l'analyse et à la théorie des rapports entre l'idéologique et le textuel.¹²

Il propose donc d'étudier plutôt ce qu'il nomme « effet-idéologie » (concept qui sera repris par Vincent Jouve dans son essai *Poétique des valeurs*) et qu'il définit comme suit : « effet-affect inscrit dans le texte et construit/déconstruit par lui »¹³.

¹⁰ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 7.

¹¹ *Ibid.*, p. 7-9. Hamon souligne qu'il s'est référé au livre de Michel Vadée, *L'Idéologie*, publié aux Presses universitaires de France.

¹² *Ibid.*, p. 9.

¹³ *Idem.*

Charles Sarland, dans son chapitre consacré à l'idéologie dans la littérature pour la jeunesse, propose la définition suivante du mot « idéologie » :

For the purposes of this chapter, however, ideology will be taken to refer to all espousal assumption, consideration, and discussion of social and cultural values, whether overt or covert. In that sense it will include common sense itself, for common sense is always concerned with the values and underlying assumptions of our everyday lives.¹⁴

Que l'on choisisse d'utiliser le terme « idéologie » ou celui « effet-idéologie » il demeure que cet objet d'étude est inscrit dans le texte, dans l'énonciation, dans la narration, donc dans le langage de l'œuvre. Langage qui, selon Sarland citant Volosinov, est tel qu'en lui-même idéologique :

All signs systems, including language, he argues, have not only a simple denotative role, they are also and at one and the same time, evaluative, and thus ideological. 'The domain of ideology coincides with the domain of signs'. From this perspective it will thus be seen that all writing is ideological since all writing either assumes values even when not overtly espousing them, or is produced and also read within a social and cultural framework which is itself inevitably suffused with values, that is to say, suffused with ideology. In addition, in Marxist terms, considerations of ideology can neither be divorced from considerations of the economic base, nor from considerations of power (that is, of politics), and that too is the position taken here.¹⁵

Cette définition est intéressante dans le cadre de notre étude, puisqu'elle contient la notion de pouvoir : pouvoir, entre autres, de l'auteur sur le lecteur, mais aussi pouvoir interprétatif de l'enfant lecteur.

¹⁴ Charles Sarland, *op. cit.*, p. 41.

¹⁵ *Idem.*

Du discours idéologique dans *His Dark Materials*

Le présent mémoire portera sur le discours idéologique dans une trilogie de romans pour adolescents, *His Dark Materials* de l'auteur britannique Philip Pullman. Le choix de cette œuvre s'est imposé du fait de sa richesse littéraire, mais aussi de par sa grande popularité auprès des lecteurs et des critiques. Sa valeur littéraire a été reconnue par la *Carnegie Medal* (1996), par le *Whitbread Award* (2001) et par une nomination pour le prestigieux *Man Booker Prize* (2001). Cependant, c'est son côté controversé qui nous a particulièrement intéressée. Depuis leur parution, ces livres connaissent de nombreux détracteurs, ce qui les a menés sur la liste des dix livres à bannir des écoles aux États-Unis (selon le *Guardian*, édition en ligne du 30 septembre 2009¹⁶). On reproche à ces livres d'être anticatholiques et de promouvoir des gestes de débauche chez les enfants (l'héroïne se saoule en buvant du vin et mange du pavot, entre autres). La « mise à l'index » de cette œuvre littéraire est le résultat de lectures « aberrantes », de distorsions du message et des valeurs véhiculées par le texte. La nature de ce type d'interprétations faussées est expliquée par Sarland :

Roland Barthes alerted us to the notion that texts operated a plurality of codes that left them open to a plurality of readings, and Umberto Eco offers the most extensive analysis of that plurality. Specifically, with regard to ideology, Eco agrees that all texts carry ideological assumptions, whether overt or covert. But readers, he argues, have three options : they can assume the ideology of the text and subsume it into their own reading ; they can miss or ignore the ideology of the text and import their own, thus producing 'aberrant' readings – 'where "aberrant"' means only different from the ones envisaged by the sender ; or they can question the text in order to reveal the underlying ideology.¹⁷

¹⁶ Ed Pilkington, « Children's writer Philip Pullman ranked second on US banned books list », *The Guardian* ([guardian.co.uk](http://www.guardian.co.uk)), <http://www.guardian.co.uk/books/2009/sep/30/american-library-association-banned-books>, page consultée le 8 février 2010.

¹⁷ Charles Sarland, *op. cit.*, p. 49.

Plusieurs personnes ont critiqué les livres de Philip Pullman à cause de leur message qui semble, à prime abord, antireligieux. Si les « mauvaises lectures » abondent, notre tâche demeure de suivre les pistes laissées par l'auteur dans le texte afin de reconstruire le système de valeurs sur lequel son discours idéologique est construit. Ces pistes de lecture sont stratégiquement déployées par Pullman afin d'aider son lecteur à interpréter le texte, ce qui est le cas en général dans les œuvres de la littérature pour la jeunesse, comme le mentionne Johanne Prud'homme :

Cette volonté de rendre clair ce qui ne l'est pas anime tout autant l'herméneute que le littérateur pour la jeunesse. Tous deux, en effet, voient leur lecture de l'œuvre régie par des règles pouvant varier, certes, mais ressortissant dans les deux cas aux principes de compréhension (Schleiermacher, 1987) ou de cohérence (Fitch, 2000). Leur intérêt n'est éveillé que dans la mesure où la lisibilité du texte devient problématique. Ainsi, si le travail de l'interprète a pour but de produire un nouveau texte ayant pour but de rendre clair ce qui est obscur, celui de l'auteur pour la jeunesse est d'intégrer, dans le texte même qu'il destine au jeune lecteur, les outils nécessaires à sa compréhension [...].¹⁸

Dans le cas des romans qui nous intéressent, l'histoire tout à fait originale et comportant des éléments inédits qui fascinent les lecteurs est aussi l'une des premières clés de l'œuvre. L'intrigue se déroule dans divers univers, les personnages possèdent des *daemons** (genre d'alter ego de l'humain) et le personnage principal tente d'élucider le mystère de la Poussière* (« *Dust* » : particules invisibles à l'œil nu qui sont au cœur d'un débat scientifique et religieux dans son monde)¹⁹. Deux des thèmes majeurs de cette trilogie jouent aussi un rôle important dans l'encryptage du discours idéologique, soit ceux de la mort et de la sexualité.

¹⁸ Johanne Prud'homme, « Herméneutique et littérature pour la jeunesse », dans C. Le Brun et L. Guillemette (dir.), *La littérature pour la jeunesse et son apport aux études culturelles*, Québec, Nota Bene, (à paraître), p. 4.

¹⁹ Dans le but d'alléger la lecture du texte, nous fournissons en annexe un glossaire des termes inventés par Philip Pullman. Le lecteur y trouvera les définitions d'éléments cruciaux tant pour l'intrigue que pour la présente analyse. Ces mots sont suivis d'un astérisque.

De nos objectifs de recherche

Comme nous l'avons vu précédemment, la littérature pour la jeunesse est le fait d'un auteur adulte écrivant intentionnellement²⁰ pour un enfant, donc un être en formation à qui il importe, à divers degrés, de transmettre certaines valeurs ou principes moraux. Il est aussi possible de supposer que le texte littéraire pour la jeunesse est un lieu idéal pour l'inscription d'un discours idéologique :

Because ideology is thus present as an implicit secondary meaning at two levels, fiction must be regarded as a special site for ideological effect, with a potentially powerful capacity for shaping audience attitudes.

Writing for children is usually purposeful, its intention being to foster in the child reader a positive apperception of some socio-cultural values which, it is assumed, are shaped by author and audience. These values include contemporary morality and ethics, a sense of what is valuable in the culture's past (what a particular contemporary social formation regards as the culture's centrally important traditions), and aspirations about the present and future. Since a culture's future is, to put it crudely, invested in its children, children's writers often take upon themselves the task of trying to mould audience attitudes into 'desirable' forms, which can mean either an attempt to perpetuate certain values or to resist socially dominant values which particular writers oppose.²¹

Cette citation met en valeur une vision du texte littéraire qui semble particulièrement intéressante. John Stephens affirme que le texte de fiction est un lieu où un « effet idéologique » peut être observé et que cet effet peut avoir une certaine influence sur le comportement de son lecteur, ce qui se rapproche de l'effet-idéologie développé par Hamon.

Nous avons donc décidé d'analyser le discours idéologique dans les romans de la trilogie de Philip Pullman. Nous démontrerons grâce aux extraits choisis, que le discours

²⁰ Johanne Prud'homme, « Herméneutique et littérature pour la jeunesse », *op. cit.*, p. 10.

²¹ John Stephens, *Language and Ideology in Children's Fiction*, London et New York, Longman, 1992, p. 3.

idéologique construisant les romans de Pullman est différent du discours que l'on retrouve normalement dans les romans pour adolescents. Nous prouverons que le texte est ponctué de marques spécifiques permettant au jeune lecteur de reconstruire ce discours idéologique constituant à la fois la forme et le fond des romans puisqu'il en construit l'intrigue, les personnages et la narration. Nous analyserons nos extraits en nous inspirant des méthodes de Vincent Jouve et de John Stephens, basées sur la narratologie et la sémiologie. Puisque nous étudions un texte pour la jeunesse, nous croyons nécessaire d'analyser ce qui fait la spécificité du texte, c'est-à-dire son narrataire. Nous croyons, comme Jouve, que :

ce qui [...] justifie une étude de l' "effet-valeur" produit par la fiction, c'est l'importance de la dimension idéologique dans l'interaction texte/lecteur. D'une part, tout texte suppose un point de vue (qui est, forcément, toujours orienté), d'autre part, le lecteur ne peut élaborer un sens sans identifier et hiérarchiser des jugements.²²

L'aspect du destinataire du texte est d'autant plus important que les deux extraits sélectionnés pour l'analyse contiennent des récits énoncés par deux personnages qui auront une conséquence directe sur leurs destinataires respectifs. Ces deux extraits offriraient en quelque sorte une mise en abyme du discours global de l'oeuvre qui suggère que la narration a un pouvoir réel sur son destinataire.

Grâce à une étude de Peter Hollindale, nous observerons en quoi les romans de cette trilogie pourraient entrer dans la catégorie de romans qu'Hollindale nomme *Adolescent Novel of Ideas*. De plus, nous verrons que le discours idéologique dans *His Dark Materials* est basé sur une très forte intertextualité puisque la trilogie se veut une

²² Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 2001, p. 9.

réécriture de *Paradise Lost* de Milton, mais aussi parce que l'auteur affirme s'être inspiré de deux autres sources : les oeuvres de William Blake et *Sur le théâtre de marionnettes* de Heinrich von Kleist.

L'ensemble de la présente analyse visera ainsi à démontrer comment les indications de lecture ou d'autres types de signes intégrés dans le texte permettent au lecteur de reconstruire le système de valeurs de *His Dark Materials* et en orientent la lecture, puisque, comme le mentionne Hamon, « [l]ire, c'est non seulement "suivre" une information linéarisée, mais c'est également la hiérarchiser, c'est redistribuer des éléments disjoints et successifs sous forme d'échelles et de systèmes de valeurs à vocation unitaire et spécifique, c'est reconstruire du global à partir du local. »²³

C'est ce que nous expliquerons dans les prochaines lignes à l'aide des outils théoriques développés, entre autres, par Vincent Jouve, Philippe Hamon et John Stephens.

²³ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 54.

CHAPITRE 1

OUTILS D'ÉTUDE DE L'EFFET-IDÉOLOGIE DANS LE TEXTE LITTÉRAIRE

Nous avons exposé en introduction nos objectifs de recherche concernant le discours idéologique dans la trilogie de Philip Pullman. Dans le présent chapitre, nous expliquerons en quoi la narratologie et la sémiologie peuvent nous venir en aide afin d'étudier l'effet-idéologie d'un texte. Nous déterminerons également certaines caractéristiques génériques et thématiques de l'œuvre de Pullman.

1.1 Narratologie et sémiologie

Premièrement, nous devons préciser que nous n'étudierons pas la réception de ce message idéologique, donc la perception du texte par le lecteur réel, mais plutôt ce que Vincent Jouve a nommé « effet-valeur » et « effet-personnage ». C'est ce que le texte littéraire produit comme effet de lecture qui nous intéressera dans ce mémoire. Il s'agira de mettre à jour les stratégies textuelles qui peuvent produire un effet sur le lecteur et qui lui permettent de saisir les points importants du discours idéologique :

L'oeuvre se prête ainsi à différentes lectures. Mais n'autorise pas n'importe quelle lecture. La liberté du lecteur est elle-même codée par le texte: il est difficile de savoir ce que chacun en fait, mais non comment chacun en use. La construction des signifiés, si elle appartient bien au destinataire, se fait sur la base des indications textuelles.²⁴

²⁴ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. «Écriture», 1992, p. 15.

À quels endroits dans le texte ces indications textuelles se retrouveront-elles? Les personnages, entre autres, constituent un lieu d'ancrage fondamental pour l'établissement du discours idéologique dans *His Dark Materials*. Le premier chapitre d'analyse est consacré aux portraits sémiologiques et narratifs de trois personnages principaux, soient Lyra, Will et Mary. Pour ce faire, nous prendrons pour modèle les études de Philippe Hamon²⁵ et de Vincent Jouve²⁶ (ce dernier s'inspirant lui-même largement de Hamon dans le cadre de ses travaux sur l'effet-personnage et sur l'effet-valeur). Les concepts d' « effet-personnage » et d' « effet-valeur » sont tributaires des stratégies narratives déployées par le texte, par exemple si l'on pense aux différentes transactions entre les instances narratives telles que le narrateur, le narrataire et les personnages qui occupent ces fonctions.

Les études respectives de John Stephens et de Peter Hollindale permettront de mettre en relief les fonctions idéologiques inhérentes aux transactions entre les différents « acteurs » du schéma narratif. La notion de « lecteur implicite » – développée par Wolfgang Iser et utilisée tant par John Stephens que Vincent Jouve – sera alors plus particulièrement mise à contribution pour tenter de percevoir les marques intentionnellement laissées par l'auteur pour « guider » le lecteur.

1.1.1 Effet-valeur et effet-personnage

Selon Vincent Jouve, pour comprendre le discours idéologique d'une oeuvre, il faut d'abord identifier les valeurs transmises par les personnages mais surtout, par la suite,

²⁵ Philippe Hamon, «Pour un statut sémiologique du personnage», dans *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points Sciences Humaines», 1977, p. 115-180.

²⁶ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., 271 p.

comprendre leur organisation dans le texte et déterminer quelle est leur incidence sur le lecteur, ou plutôt, selon ses termes, l'effet-idéologie ou effet-valeur :

Pour mener à bien cette tâche – et décider du poids relatif des différents univers axiologiques présents dans le récit – trois champs sont, semble-t-il, à explorer : le point de vue de l'autorité énonciative (qui, en dernier ressort, est responsable de l'ensemble du texte), la structure d'ensemble de l'histoire racontée (qui fait toujours sens par elle-même) et les indications de lecture (telles qu'on peut les dégager du texte). Il s'agit là de points d'appui fondamentaux permettant de repérer, derrière l'oeuvre, une intention dont le lecteur est la cible.²⁷

En analysant comment le texte littéraire est organisé, nous pourrions dégager comment le discours idéologique est présenté et véhiculé dans les romans de Philip Pullman. Selon Peter Hollindale, qui envisage le problème du point de vue plus singulier de l'oeuvre littéraire pour la jeunesse, l'idéologie est présente à trois niveaux dans les textes littéraires destinés à un jeune public. Premièrement, on la voit médiatisée par les valeurs explicitement mentionnées dans le texte, donc les principes moraux, sociaux ou politiques (idéologie active), que l'auteur laisse volontairement transparaître à travers son histoire. Deuxièmement, Hollindale mentionne que le texte véhicule aussi des valeurs implicites, donc une idéologie passive. Ces valeurs sont souvent celles qui sont acceptées d'emblée par la société dans laquelle l'auteur vit et qu'il ne pense pas à remettre en question. Le troisième niveau idéologique se retrouve dans le monde que partagent un auteur et son lecteur.²⁸

²⁷ Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, op. cit., p. 89.

²⁸ Peter Hollindale, « Ideology and the Children Book », *Signal*, 55, 1988, p. 10-14.

Donc, en déterminant l'organisation des différents univers axiologiques du texte et en identifiant à quel niveau idéologique les valeurs sont présentées, nous pourrions déterminer quel est le discours idéologique véhiculé par le roman.

L'un de nos objectifs de recherche étant d'étudier principalement les valeurs explicites (ou intentionnelles) véhiculées par les textes des romans, notre position se rallie à celle de Vincent Jouve lorsqu'il stipule :

Mon objectif n'est donc pas d'étudier les relations entre texte et idéologie (problème immense qui mériterait bien plus que ce modeste ouvrage), mais l'*effet-idéologie* qui se dégage du texte, le système de valeurs inhérent à l'oeuvre et qui s'impose à tout lecteur.²⁹

Afin de circonscrire quel effet une telle construction peut produire sur le lecteur, il est nécessaire d'observer la relation entre les différents « acteurs » du schéma narratif.

1.1.2 Le lecteur dans l'œuvre et l'étude du schéma narratif

Nous abordons dans cette partie théorique le point fondamental de notre questionnement, c'est-à-dire le lecteur. Comme nous l'avons déjà mentionné à plusieurs reprises, il est impossible, selon nous, de travailler en littérature pour la jeunesse et de laisser de côté l'aspect qui en fait toute la spécificité : son destinataire. Le lecteur est d'autant plus important dans le cadre de ce mémoire qu'il fait partie intégrante du texte de Philip Pullman. *His Dark Materials* est l'oeuvre d'un érudit et d'un amoureux de la littérature qui, bien que s'adressant à des enfants, ne s'empêche pas d'enrichir ses histoires en les truffant de références littéraires, bibliques ou culturelles. C'est ce qu'il explique dans une entrevue lorsqu'on lui demande si les lecteurs doivent connaître le mythe de la Chute ou la mythologie nordique avant de lire ses livres :

²⁹ Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, op.cit., p. 10-11.

So, no, I'm not too bothered if people don't pick up all the references. That doesn't matter a bit, because I hope the story is strong enough and rich enough in itself to give them a sort of nourishment. If, following this experience, they think, "Well, that was interesting. I wonder where this comes from? Who was this chap he quotes? Milton? Let me go and read *Paradise Lost*." If they do that, well, that's great, but I don't require them to submit a reading list at the door before they're allowed into the first page!³⁰

Ces romans peuvent donc appeler plus d'une lecture. Nous verrons d'ailleurs lorsque nous dresserons le portrait sémiologique de Lyra qu'elle représente les deux types de lecture possibles : celle de l'enfant, faite par innocence et intuition, et celle de l'érudit qui demande un savoir plus recherché et un travail d'interprétation souvent ardu.

Les relations entre les différentes manifestations du « lecteur » — le destinataire, le narrataire et le lecteur implicite — et les manifestations de l'auteur — le narrateur et l'auteur implicite — seront étudiées grâce à la narratologie.

John Stephens, dans ses travaux sur les rapports entre langue et idéologie dans les fictions pour la jeunesse, aborde le schéma narratif selon les études de Genette. Il reconnaît trois paires de construction intra ou extra-textuelles soient : auteur/lecteur, narrateur/narrataire et auteur implicite/lecteur implicite. Nous reproduisons ici son schéma des transactions narratives³¹.

³⁰ Wendy Parsons et Catriona Nicholson, «Talking to Philip Pullman: An Interview», *The Lion and the Unicorn*, vol. 23, n°1, 1999, p. 122.

³¹ John Stephens, *op. cit.*, p. 21

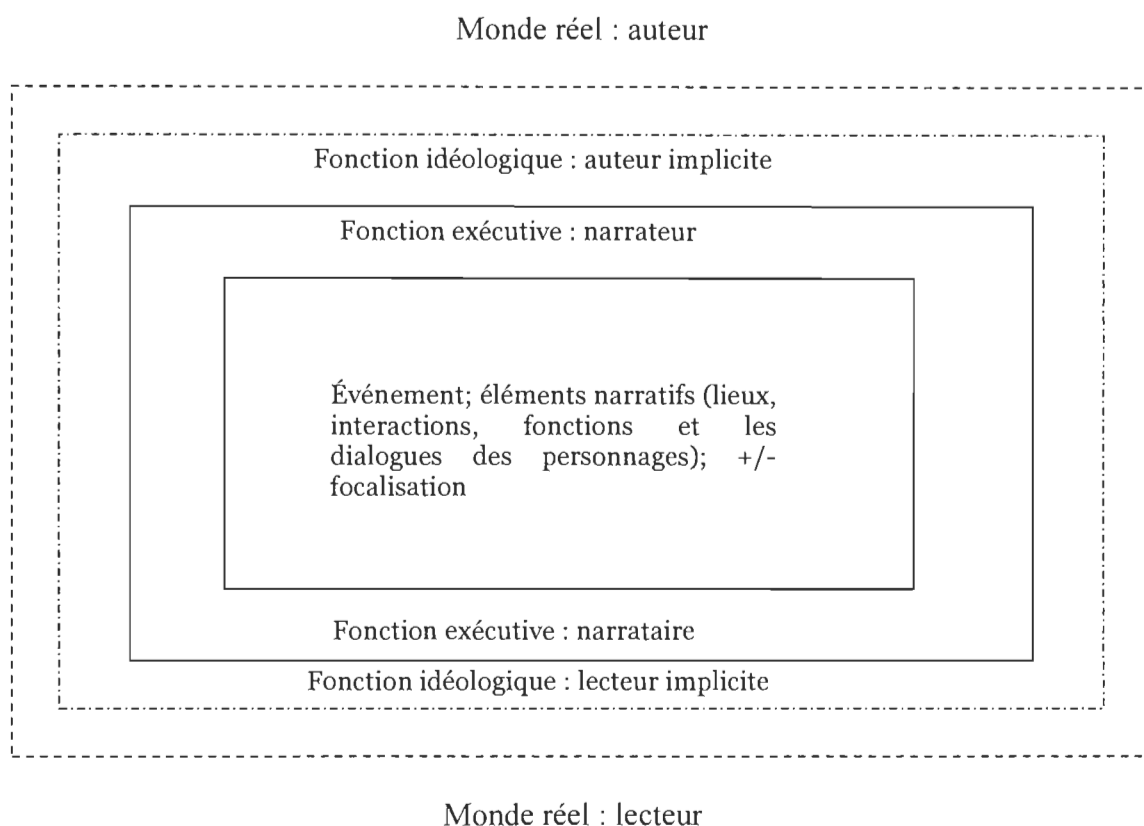


FIGURE I. Le schéma des transactions narratives selon John Stephens.

Selon ce schéma, les seules transactions narratives pouvant être observées dans le discours narratif sont celles qui se produisent entre le narrateur et le narrataire, soit les fonctions accomplies par les personnages, par exemple — et c'est un cas qui nous intéressera particulièrement lors de notre analyse — lorsqu'un personnage assume lui-même le rôle de narrateur ou de narrataire. Toujours selon John Stephens, «the major function of the narrator/narratee transaction is to mediate the further relationship between writer and reader which, because it exists outside the transactional frame, cannot in itself be observed»³². Le narrateur et le narrataire occupent donc une fonction

³² *Ibid.*, p. 21-22.

exécutive dans le schéma narratif. Ils sont les véhicules explicites du discours et de l'idéologie à l'oeuvre dans le texte. L'importance de ces instances narratives dans l'étude de la littérature pour la jeunesse réside dans la « parenté » entre le narrataire et le destinataire, ce qui offre un point de vue de choix pour l'analyse des conditions de construction du discours idéologique.

Dans son texte « Introduction à l'étude du narrataire », Gerald Prince étudie les types de narrataires qui se retrouvent dans une oeuvre de fiction. Il nomme le « degré zéro du narrataire » une instance narrative se définissant selon quelques caractéristiques particulières. Ces caractéristiques peuvent être positives :

1. le narrataire connaît la langue du narrateur ;
2. il connaît la grammaire du récit et possède quelques facultés de raisonnement;
3. il a la mémoire des événements du récit.

Elles peuvent, en revanche, être négatives :

1. le narrataire ne peut suivre le récit que dans l'ordre imposé ;
2. il ne possède aucune personnalité, ni caractéristique sociale ;
3. il ne « sait absolument rien des événements ou des personnages dont on lui parle ;
4. il ne connaît pas les conventions régnant dans le monde où ils prennent forme »³³ ;
5. il est dépendant du narrateur et de ses explications afin de « déterminer la moralité ou l'immoralité d'un personnage, le réalisme ou l'extravagance

³³ Gerald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n° 14, avril 1973, p. 181.

d'une description, le bien-fondé d'une réplique, l'intention satirique d'une tirade³⁴ ».

En regard de ce degré zéro du narrataire, il est possible de constituer le narrataire d'un texte de fiction à partir des « signaux » que sont les déviations ou les contradictions des caractéristiques de base³⁵ :

Cependant, le portrait d'un narrataire se dégage avant tout du récit qui lui est fait. Si nous considérons que toute narration se compose d'une série de signaux à un narrataire, nous pouvons distinguer deux grandes catégories de signaux. D'un côté, il y a ceux qui ne contiennent aucune référence au narrataire, ou, plus précisément, aucune référence venant différencier celui-ci du narrataire degré zéro. De l'autre, il y a ceux qui, au contraire, le définissent en tant que narrataire spécifique, ceux qui le font dévier des normes établies.³⁶

Ces signaux peuvent être facilement reconnaissables dans le cas de passages où le narrateur adresse directement la parole au narrataire en le désignant par les termes « lecteur » ou « auditeur », par exemple. Le narrateur peut aussi définir le narrataire en mentionnant des caractéristiques précises comme son âge ou sa nationalité. L'adresse directe du narrateur au narrataire – identifiable grâce à l'emploi de pronoms ou de formes verbales de la deuxième personne – constitue un autre signal. Cependant, dans le cas des romans qui nous intéressent, aucune de ces stratégies n'est employée par l'auteur.

Au terme de son étude des caractéristiques du narrataire, Gerald Prince établit une classification : il peut s'agir de narrataire implicite ou explicite, de narrataire principal ou secondaire ou de narrataire-personnage. Dans le cadre de notre mémoire, ce dernier

³⁴ *Ibid.*, p. 181.

³⁵ *Ibid.*, p. 182.

³⁶ *Ibid.*, p. 183.

type de narrataire sera particulièrement intéressant, puisqu'il se retrouve dans les deux chapitres que nous avons choisi d'analyser. Nous pourrions, entre autres, étudier comment ces personnages remplissent leur rôle de narrataire et comment le récit qui leur est raconté les influence. La relation narrateur-narrataire sera donc essentielle au développement de notre troisième chapitre qui portera en grande partie sur les interactions dans le texte des différentes instances narratives.

John Stephens rappelle dans son essai que le point de vue, ou *focalisation*, est aussi un concept narratologique crucial pour l'analyse de l'idéologie dans la littérature pour la jeunesse :

Point of view is the aspect of narration in which implicit authorial control of audience reading strategies is probably most powerful. Peter Hunt has argued –and he is quite right– that implicit authorial control is a characteristic marker of the discourse of children's fiction, the impulse of readers to surrender themselves to shaping discourse renders them susceptible to the power in point of view to impose a subject position from which readers will read. For this reason, adults who wish for children to develop unrestricted reading strategies and to be able to identify and resist restrictive texts will need to teach children to recognize how point of view is constructed in discourse.³⁷

Stephens différencie deux types de point de vue : celui de la perception et celui de la conceptualisation. Dans le premier cas, le narrateur décrit des objets, des lieux, des événements par un agent (narrateur ou personnage) qui perçoit ces choses selon son point de vue. Dans le deuxième cas, ce sont les actes intratextuels d'interprétations à partir d'observations de l'instance narrative focalisée qui permettent au lecteur de suivre le déroulement de l'histoire.

³⁷ John Stephens, *op. cit.*, p. 26-27.

Les notions de narrataire et de lecteur implicite, toutes deux liées encore une fois à l'étude de la narratologie seront des outils importants lors de notre analyse. Différencions d'abord les deux types de narrataire : intradiégétique et extradiégétique. Les extraits analysés dans *His Dark Materials* présentent des narrataires intradiégétiques (les personnages des fantômes dans le chapitre « No Way Out » et Lyra dans le chapitre « Marzipan »). Ces deux chapitres contiennent deux récits racontés par des narrateurs intradiégétiques, soient Lyra et Mary. Dans ces deux extraits, les relations entre les deux instances narratives et les intentions ou effets que la narration identifie chez chacun d'entre eux seront observés attentivement. Ces relations permettront de mettre en lumière le fait que le message idéologique fondamental de *His Dark Materials* repose sur le pouvoir de la narration et sur son incidence sur les narrataires. La lecture proposée mettra en évidence les marques textuelles spécifiques qui construisent le texte et qui sont intentionnellement créées par l'auteur pour le lecteur implicite.

Le lecteur implicite est un concept élaboré par Wolfgang Iser, dont se sert abondamment Vincent Jouve dans la construction de sa poétique des valeurs. Selon Iser « le concept de lecteur implicite est un modèle transcendantal qui permet d'expliquer comment le texte de fiction produit un effet et acquiert un sens. Il désigne le rôle de lecteur imposé dans le texte, d'où le dédoublement structure du texte/structure d'action. »³⁸ Dans la conception de son modèle, Iser se sert d'un concept de narratologie

³⁸ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985, p. 75.

que nous avons vu précédemment : le point de vue. Selon lui, le point de vue narratif est une composante fondamentale dans l'analyse des stratégies textuelles :

Si la structure du texte érige le 'point de vue' à l'*intention* du lecteur, cela signifie que se trouve intégrée une composante intrinsèque, fondamentale de la perception, à savoir le fait que nous ne voyons le monde qu'en perspective.³⁹

Nous avons fait un survol des différentes notions qui nous permettront d'analyser les stratégies narratives utilisées par l'auteur de *His Dark Materials* afin de produire un « effet valeur » pour orienter le lecteur. Cependant, il est aussi nécessaire d'observer certaines caractéristiques d'ordre génériques et thématiques afin de bien cerner quelles sont ces valeurs véhiculées dans l'oeuvre.

1.2 Considérations génériques : représenter le réel dans les romans réalistes ou fantastiques pour la jeunesse

Dans une entrevue, Philip Pullman se défend d'écrire des romans fantastiques :

People talk to me, or talk about me, as if I were a fantasy writer, and then expect me to know all about other fantasy writers. *Northern Lights* [Golden Compass] is not a fantasy. It's a work of stark realism. I don't read fantasy.⁴⁰

Cette boutade de l'auteur met bien en relief l'importance du réalisme dans son oeuvre. Toutefois, quoiqu'il en dise, il est indéniable que le fantastique soit au cœur de la construction de l'univers romanesque. À cet égard, la description, par John Stephens,

³⁹ *Idem*. Suit la traduction d'une citation d'un ouvrage en allemand, *Grundlagen einer Phänomenologie und Psychologie der Perspektivität* de Carl Friedrich Graumann : « Le sujet observant et le monde présenté sont reliés dans une certaine perspective de présentation. Elle s'introduit également dans la façon de voir de l'observateur ; car de la même façon que l'artiste oriente sa présentation en fonction du point de vue de l'observateur, l'observateur est renvoyé par ce mode de présentation à une certaine façon de voir, et encouragé à rechercher le point de vue qui corresponde à cette vue. »

⁴⁰ Wendy Parsons et Catriona Nicholson, *op. cit.*, p. 131.

d'un roman de Katherine Paterson – *Bridge to Terabithia* – s'applique fort bien à *His Dark Materials* : « a realistic text with a carefully controlled embedded fantasy element »⁴¹. Or, malgré la présence d'éléments fantastiques dans son œuvre, Pullman n'a de cesse de renvoyer aux éléments réalistes qui sont à la base de la construction des personnages et de l'intrigue, tel qu'en témoigne une autre entrevue dans laquelle l'auteur décrit le roman qu'il est en train d'écrire : « I'm trying to write a book about what it means to be human, to grow up, to suffer and learn »⁴². Expliquée ainsi, la visée de l'auteur peut rallier la visée du roman réaliste qui en est une de réflexion au sens « spéculaire » du terme⁴³.

Quels sont donc les éléments réalistes et fantastiques de cette histoire? Les thèmes de la mort et de la sexualité, que nous verrons plus en détail dans nos chapitres d'analyse, appartiennent définitivement au fantastique. Les éléments du roman qui s'y rapportent (daemons, Poussière, les univers qui les représentent) relèvent sans équivoque du mode métaphorique. Les personnages et la narration se rapprochent plutôt du roman réaliste. Un seul élément, toutefois, demeure ambigu : celui du rapport au langage.

Selon Stephens, les romans fantastiques et réalistes traitent le langage de manière différente. Dans le roman fantastique, le rapport au langage se situe la plupart du temps au niveau métaphorique, le langage possède une dimension particulière et le « signe » linguistique se voit conférer un pouvoir qui dépasse celui de la simple signification.

⁴¹ John Stephens, *op. cit.*, 1992, p. 248.

⁴² « Achuka interview », dans Peter Hunt et Milicent Lenz, *Alternative Worlds in Fantasy Fiction*, London, Continuum, coll. « Contemporary Classics of Children's Literature », 2001, p. 122.

⁴³ Johanne Prud'homme, « Le Roman miroir », dans *Questions de littérature pour la jeunesse* (en préparation), p. 24.

Dans le cas du roman réaliste, le langage sert à décrire la réalité, les objets, à rendre l'objet de la narration le plus concrètement possible.

The discourses of fantasy and of realism both reveal direct concern with the theme of language and power, though they encode this in quite different ways. Realistic fiction typically represents the theme through the kinds of conversational encounters I have examined, though will also build in a specifically semantic dimension, allusions to social practice, and some forms of narrative perspective. Fantasy gives the theme a more mythic dimension, characteristically linking it with the idea that a magical force inheres in the 'naked' signified. In this regard, it can be argued that fantasy is closely linked with the notion that there is a 'real presence' in verbal signs, and that these signs are thus grounded in transcendent meanings.⁴⁴

Dans ses romans, Philip Pullman combine ces deux approches. Lyra possède le pouvoir de lire un instrument, l'aléthiomètre, un lecteur de symboles qui ne peut dire que la vérité. Alors que les érudits de son monde ne parviennent à lire cet instrument qu'à l'aide d'un livre et au prix de nombreuses années d'études, la fillette le fait d'instinct. Son rapport à la lecture et au langage (lorsqu'elle raconte des histoires inventées et fabuleuses) relève d'abord du genre fantastique. Cependant, notre analyse nous permettra d'observer que ce n'est pas nécessairement ce rapport au langage qui est privilégié par l'auteur, puisque Lyra perdra son pouvoir inné (qu'elle devra apprendre à utiliser comme tous les autres) et qu'elle apprendra également la valeur essentielle des « histoires vraies ». En effet, les deux extraits choisis pour l'analyse montrent Lyra et Mary racontant des histoires vécues dans un souci constant de réalisme.

⁴⁴ John Stephens, *op. cit.*, p. 263.

1.2.1 Différences discursives et narratives entre les romans réalistes et fantastiques

Dans notre second chapitre d'analyse, nous verrons que dans l'univers de *His Dark Materials* les histoires vraies ont un pouvoir immense sur la destinée de Lyra et Will, mais aussi de l'humanité. Pour l'instant, nous étudierons comment la notion de vérité est présentée dans un texte de fiction, donc par essence un texte « non vrai ».

Dans le chapitre final de son livre *Language and ideology in Children's Fiction*, John Stephens tente d'établir une distinction entre les romans réalistes et fantastiques en se basant sur leur structure linguistique. La première notion abordée dans ce chapitre est la différence de la signification du mot « *truth* » dans chacun de ces genres littéraires. Il affirme que, dans le cas du réalisme, le mot « *truth* » signifie « a precise representation of physical phenomena, social structure, and human behaviour »⁴⁵, alors que dans le cas du fantastique, le même mot signifie plutôt « a transcendant entity which imparts meaning to human life »⁴⁶.

Par la suite, Stephens établit une nette distinction sur le plan discursif. Selon lui, le roman réaliste est construit sur le mode métonymique, alors que le roman fantastique est construit sur le mode métaphorique. Dans le texte réaliste, l'objet d'une description (par exemple, la description physique d'un personnage laissant entendre qu'il est pauvre) doit d'abord être vu comme étant la partie d'un tout qui se développe au cours de l'histoire.

⁴⁵ John Stephens, *op. cit.*, p. 242

⁴⁶ *Ibid.*, p. 242-243.

Dans le texte fantastique, l'objet décrit doit en fait être perçu comme autre. Stephens prend pour exemple *Charlotte's web* qui présente à première vue l'histoire de l'amitié entre un cochon et une araignée, mais qui est en fait une métaphore des relations humaines. Stephens insiste sur le fait que, bien entendu, chacun des genres peut contenir des éléments métonymiques et métaphoriques, mais qu'à la base ces deux modes permettent de bien les distinguer.

Une autre distinction observée par Stephens se situe au niveau de la narration⁴⁷. La narration autodiégétique qui est l'une des voix narratives les plus utilisées dans le roman réaliste est cependant très rare dans le roman fantastique. Selon lui, l'importance de ce procédé dans le texte réaliste vient du fait que les auteurs y voient une source première de réalité :

First person narration has immediate ramification for many of the realistic texts which employ it, in that, as is often remarked, the assumption that the illusion of realism requires a child-narrator who lacks the verbal sophistication of an adult tends to produce a discourse very restricted in vocabulary, register and syntax, and to create extremely solipsistic positions for character-narrators which are then replicated by readers.⁴⁸

Si le texte fantastique présente peu de narration à la première personne, c'est peut-être que cette narration serait incompatible avec certains éléments qui relèvent de ce genre comme les univers multiples, par exemple. Maria Nikolajeva explique brièvement quel est l'effet produit par la mise en place d'univers distincts du nôtre (hétérotopie) dans un texte fantastique :

Describing our own world from Otherworld's perspective enables Diana Wynne Jones to discuss existential questions, such as : What

⁴⁷ *Ibid.*, p. 251-252.

⁴⁸ *Idem.*

is reality? Is there more than one ultimate truth? – questions pertinent to postmodern thinking. The multitude of worlds is thus not merely a backdrop for adventures, but a reflection of the young protagonists' split and distorted picture of the reality in which they are living.⁴⁹

Si la narration était le fait d'un seul personnage, étranger au monde qu'il découvre, le lecteur n'aurait qu'une vision restreinte de cet univers qu'il ne connaît pas lui non plus. Un narrateur extradiégétique permet une vision extérieure du nouvel univers découvert par le protagoniste. Un autre procédé narratif mis en lumière par Nikolajeva est celui de l'intersubjectivité. En focalisant la narration sur plusieurs personnages, le lecteur peut reconstruire au fil de l'histoire une conscience multiple faite de plusieurs consciences individuelles :

The postmodern concept of intersubjectivity presupposes the absence of a single, fixed subject in a literary text, instead suggesting that the complex "subject" of a narrative has to be assembled by the reader from several individual consciousnesses.⁵⁰

1.2.2 Primauté du personnage ou de la situation

Nous avons brièvement comparé quelques caractéristiques des romans fantastiques et réalistes. Nous décrirons maintenant plus avant le roman réaliste, mais dans la perspective des formes particulières qu'il peut adopter en littérature pour la jeunesse et, plus particulièrement, en regard du corpus destiné aux adolescents. À cet égard, nous référons aux travaux de théorisation de Johanne Prud'homme à l'occasion desquels elle établit une nette distinction entre deux sous-genres que la critique en littérature pour la jeunesse a jusqu'ici confondus : le roman socioréaliste et le roman miroir. Parce qu'ils

⁴⁹ Maria Nikolajeva, « Fairy Tale and Fantasy: From Archaic to Postmodern », *Marvels & Tales : Journal of Fairy-Tale Studies*, Vol. 17, No. 1, 2003, p. 145.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 149.

sont d'importance pour l'analyse du discours idéologique présent dans l'œuvre romanesque pour la jeunesse, les éléments distinctifs que nous retiendrons ici sont ceux, d'une part, relatifs aux thèmes et ceux, d'autre part, relatifs à la visée des œuvres qui diffèrent tous deux selon qu'il s'agisse d'un roman socioréaliste ou d'un roman miroir.

Sur le plan thématique, Prud'homme distingue le roman miroir du roman socioréaliste de la manière suivante : les thèmes du premier sont subordonnés à la représentation spéculaire d'un problème personnel lié au développement de l'enfant ou de l'adolescent personnage ; ceux du second sont, pour leur part, mis au cœur du récit et renvoient à une problématique sociale s'ancrant « dans l'espace-temps contemporain »⁵¹. La construction de l'intrigue, dans ce dernier cas, illustre une « primauté de la situation » sur « celle du personnage »⁵² :

[L]es thématiques abordées par le *roman socioréaliste* relèvent précisément du pan « chaotique » d'une définition sociale de l'adolescence. Si ces thématiques donnent lieu à la représentation de situations problématiques vécues par des adolescents, elles ne renvoient pas, toutefois, à une représentation générique et ne peuvent être considérées « miroir » de l'adolescence en général. Dotées d'un didactisme certain, les œuvres identifiées comme *socioréalistes* mettent en scène des adolescents plongés dans une situation catastrophique, socialement identifiable, que le roman décrit de la manière la plus vraisemblable possible tout en offrant, par voie de narrateur ou de personnage interposés, les pistes nécessaires pour surmonter un problème donné, allant même parfois jusqu'à comporter des informations paratextuelles pouvant orienter le lecteur.⁵³

Dans le cas du roman socioréaliste, la problématique sociale est donc la constituante principale de l'intrigue, malgré le fait que la narration de ce type de roman en soit

⁵¹ Johanne Prud'homme, « Le Roman miroir », *op. cit.*, p. 16.

⁵² *Ibid.*, p. 13.

⁵³ *Ibid.*, p. 11.

souvent une autodiégétique, donc présentant une focalisation du personnage principal. Le personnage s'efface ici derrière la thématique, alors que cette relation sera inversée dans le cas du roman miroir.

Dans son étude, Johanne Prud'homme distingue également les romans socioréalistes des romans miroirs sur le plan de la visée de l'oeuvre. Dans le cas du roman socioréaliste, elle observe une visée informative et préventive, qu'elle associe à la catharsis aristotélicienne :

Dans le cas du roman socioréaliste, le personnage est le vecteur d'une projection du lecteur. À moins qu'il ne soit lui-même aux prises avec la problématique qu'illustre le roman [...], le lecteur observera la situation donnée de l'extérieur tout en se sachant le sujet potentiel d'une telle expérience de vie. Poussé hors de lui-même, il empruntera pendant le court temps de la lecture la peau du personnage représenté. Comme dans le cas du spectateur des tragédies antiques, il vivra l'expérience qui, bien que ne le touchant pas nécessairement directement, le rejoint dans sa connaissance intime de lui-même et de la société dont il fait partie. À ce titre, le roman socioréaliste favorise – dans une perspective informative et “préventive” – la rencontre de l'autre de soi ; il est une expérience d'altérité.⁵⁴

En ce qui a trait au roman miroir, Prud'homme observe plutôt une visée réflexive (« oeuvre productrice de reflet et de réflexion »⁵⁵). Dans ce cas, le lecteur vit une expérience d'identification au protagoniste (donc de mimésis) qui l'incite à réfléchir sur ses propres expériences.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 24. Tableau A–Le roman socioréaliste et le roman miroir

1.2.3 The Adolescent Novel of ideas

À ces distinctions génériques établies par Prud'homme, nous jugeons utile d'en ajouter une autre qui pourrait venir compléter le tableau des sous-genres romanesques réalistes destinés aux adolescents. Nous recourrons, pour ce faire, aux travaux de Peter Hollindale. Selon lui, il existe une forme de roman pour adolescent qu'il appelle « the adolescent novel of ideas »⁵⁶. Dans un article qu'il lui consacre, il discute de ce type de roman, qu'on ne peut qualifier de genre littéraire, puisqu'il englobe des romans aussi différents que ceux de Robert Cormier (romans réalistes) ou ceux de Ursula LeGuin et Peter Dickinson (romans fantastiques ou de science-fiction). Pour définir ces romans, il emprunte une expression à une critique littéraire, Betsy Hearne, qui décrit les romans d'une auteure comme faisant partie de ces livres « qui permettent à l'esprit de s'élargir un peu »⁵⁷.

Dans le cas des romans de Cormier, qui sont des romans réalistes, Hollindale affirme que l'auteur suit une trame narrative à partir d'un simple fait dans la vie du personnage, mais lui donne ensuite des résonances politiques ou sociales qui dépassent de loin le fait de départ :

The adolescent novel of ideas is marked at its best by the logic, spaciousness, and lack of compromise of its "what if's?" Cormier, who is not a particularly intellectual novelist, does not explore or generate ideas with the profusion of LeGuin and Dickinson, but he pursues a narrative concept with such tenacity and rigor that a relatively simple central idea acquires resonances and reverberates far beyond itself. In all his first three young adult novels [...], Cormier hunts down a narrative

⁵⁶ Peter Hollindale, « The Adolescent Novel of Ideas », *Children's Literature in Education*, vol. 26, n° 1, 1995.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 86. La citation originale est: « there must be that occasional book that grows the mind a size larger ».

“ what if? ” to the point where it becomes a political hypothesis, in each case surgically examining the soft tissue joining public and private behaviour, and questioning the survival power of individual autonomy and selfless personal action.⁵⁸

Nous avons vu, dans les pages précédentes, les différences entre le roman socioréaliste et le roman miroir. Nous aimerions ajouter au tableau synthétique présenté par Johanne Prud'homme au terme de son étude (voir en annexe le tableau A) des spécifications sur le roman d'idées pour adolescent. Si, dans le cas du roman socioréaliste et du roman miroir, Prud'homme accorde, respectivement, la primauté à la situation et au personnage, on peut ici penser que dans le cas du roman d'idées pour adolescent, cette primauté est accordée à l'idée. Ce qui nous permet de déduire, d'après l'analyse qu'Hollindale fait des oeuvres de Cormier, LeGuin et Dickinson, que les problèmes illustrés dans ce type de roman sont plutôt d'ordre existentiel et qu'ils renvoient à une définition philosophique de l'adolescence plutôt qu'à une définition sociale (roman socioréaliste) ou à une définition psychologique (roman miroir). Cette caractéristique distingue le roman d'idées des autres types de roman. Les problématiques développées posent, dans ce cas, des questions sur la nature de l'être humain et sur l'avenir de l'humanité.

Nous croyons qu'il est possible d'apposer à la trilogie de Philip Pullman, une réflexion d'Hollindale à propos de l'oeuvre de Peter Dickinson :

Dickinson's work can be seen as a continuous attempt, through increasingly complex ideas and exacting levels of narrative

⁵⁸ *Ibid.*, p. 86-87.

demand, to get the reader to step in thought outside her or his own body, to see these various components of the human plight anew. And increasingly he has sought to embody that process of evolving perception, and the very act of conceiving new ideas, within the narratives themselves.⁵⁹

Les thèmes de la mort et de la sexualité, les personnages et l'intrigue des romans de Philip Pullman seront donc analysés à la lumière des distinctions d'ordre générique établies dans ce chapitre. Plusieurs composantes des textes pourront être reliées soit au roman réaliste (miroir), au roman fantastique ou au roman d'idées pour adolescent, afin de bien comprendre comment fonctionne le texte pullmanien à différents niveaux.

1.3 Conceptions de la mort et de la sexualité dans les romans pour la jeunesse contemporains et dans *His Dark Materials*

Puisque, par essence, la littérature pour la jeunesse est destinée à des lecteurs « en formation », le texte littéraire met souvent en relief la quête de maturité, qui est le point tournant dans le développement de l'être humain. Lorsque le lecteur implicite est un pré-adolescent ou un adolescent, il s'avère également fréquent que les protagonistes soient du même âge que lui ou peut-être un peu plus vieux.

Dans notre chapitre consacré à l'analyse de deux chapitres spécifiques de *His Dark Materials*, nous verrons, de fait, le passage vers la maturité des deux personnages pré-adolescents qui s'effectue à travers un rite de passage. Les protagonistes doivent affronter deux aspects cruciaux du développement humain : la connaissance de leur propre mortalité et l'éveil à la sexualité. Dans le texte littéraire (destiné à un public général), ces deux thématiques sont, selon Vincent Jouve, des incontournables. Il

⁵⁹ *Ibid.*, p. 93.

propose même de les voir comme des « signifiés de base » dans la construction romanesque, signifiés sur lesquels la relation entre le lecteur et les personnages est établie :

Cette importance des thématiques sexuelle et morbide n'a rien de surprenant: les processus inconscients qui fondent la réception du [personnage] sont issus des deux pulsions définitoires de l'humain : *Eros* et *Thanatos*. L'instinct de vie (*Eros*), qui incite à s'épanouir au sein d'ensembles toujours nouveaux et de plus en plus vastes, doit composer avec la pulsion de mort (*Thanatos*) qui pousse à reproduire névrotiquement un événement douloureux. Les deux signifiés de base du roman étant l'amour et la mort (pas de récit qui ne s'y réfère), la relation du lecteur aux personnages met inévitablement en jeu l'équilibre établi entre « instinct de vie » et « instinct de mort».⁶⁰

En littérature pour la jeunesse, cet équilibre n'est pas établi encore, puisque, la plupart du temps, les personnages découvrent au cours de l'intrigue ces pulsions de vie et de mort. La mort et la sexualité ne sont donc pas utilisées de la même manière selon qu'elles soient traitées dans les romans pour adultes ou dans ceux destinés aux enfants et aux adolescents :

In children's literature, learning about death symbolizes a degree of separation from one's parents ; adult literature confronts death from such a variety of intricate perspectives that it seems difficult to trace a pattern on the topic. But in adolescent literature, death is often depicted in terms of maturation when the protagonist accepts the permanence of mortality, when s/he accepts herself as Being-towards-death.⁶¹

Pour l'adolescent, le fait d'affronter sa propre mortalité, de comprendre que sa vie est linéaire et que la mort en est le point final, est une marque de maturité. Si l'on reprend les termes de Jouve, mais dans la perspective de la littérature destinée aux adolescents, l'instinct de mort ne pousse pas nécessairement à « reproduire névrotiquement un

⁶⁰ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 160.

⁶¹ Roberta Seelinger Trites, op. cit., p. 118-119.

événement douloureux », mais plutôt à contempler et à affronter cet événement pour en sortir grandi. Cette considération peut ensuite amener l'adolescent à réfléchir à l'unique moyen de survivre à la mort, c'est-à-dire *Eros*, « l'instinct de vie », l'instinct de reproduction.

La relation entre la mort et la sexualité dans la littérature pour la jeunesse n'est pas nouvelle, mais son traitement dans *His Dark Materials* peut être considéré comme innovateur. La façon dont Pullman aborde ces thèmes dans sa trilogie va à l'encontre de la conception romantique de l'enfance qu'il renie justement dans une entrevue (« It's only sentimental adults who think kids are sweet and angelic »⁶²). Roberta Seelinger Trites abonde dans ce sens lorsqu'elle affirme que la dominance d'une image romantique de l'enfance au sein de notre culture perpétue l'illusion qu'un enfant ne peut s'épanouir que s'il est préservé du « corrupting knowledge of carnality. Carnality: sex and death, death and sex »⁶³. En anglais, le terme « *carnal* » comporte trois niveaux de signification : il désigne d'abord ce qui est relatif aux appétits physique et sexuel, deuxièmement, il implique ce qui relève du corps et de la chair et, finalement, il souligne l'aspect temporel de ce qui est charnel (donc, mortel). En français, le mot « charnel » ne comporte pas cette dernière signification. Le terme « *carnality* » employé par Seelinger Trites possède un équivalent français, le mot « charnalité »⁶⁴. Cependant, comme

⁶² Wendy Parsons et Catriona Nicholson, *op. cit.*, p. 130.

⁶³ Roberta Seelinger Trites, *op. cit.*, p. 122. Citation complète: « The romantic image of the innocent child still dominating our culture perpetuates the illusion that children flourish best if they are free from the corrupting knowledge of carnality. Carnality: sex and death, death and sex. They are cultural and biological concepts that are linked inviolably. »

⁶⁴ CHARNALITÉ, subst. fém. Vx. Propriété de ce qui est charnel. Rem. Attesté ds BESCH. 1845, Lar. 19e-20e, LITTRÉ, GUÉRIN 1892, QUILLET 1965. P. méton., surtout au plur. Charnalités. Choses de la chair, relations sexuelles. Les deux ombres partenaires, dans toutes ces copulations et charnalités (A. ARNOUX, *Royaume des ombres*, 1954, p. 79); aux plus grossières essences, aux plus basses charnalités (A. ARNOUX, *Royaume des ombres*, 1954, p. 184). Prononc. Seule transcr. ds LITTRÉ : char-na-li-té. Étymol. et Hist. Fin Xlle s.-début Xllle s. « caractère

« charnel », il n'implique pas l'aspect temporaire des choses de la chair. Nous introduirons ce terme dans notre analyse, en le supposant équivalent au mot anglais, puisque le concept de « *carnality* » y sera crucial.

Seelinger Trites insiste également sur le fait que les protagonistes des romans pour adolescents doivent apprendre à vivre avec les différentes forces sociales et institutionnelles qui les entourent. Selon elle, la mort (et les mœurs qui y sont reliées), ainsi que les différentes constructions sociales de la sexualité en font partie⁶⁵.

Nous observerons maintenant comment ces thèmes sont abordés dans les romans contemporains pour la jeunesse. Nous pourrions ainsi déterminer comment le discours narratif s'articule autour de ces thèmes, pour dégager la spécificité de ce discours dans l'oeuvre de Pullman.

1.3.1 La mort

La littérature pour la jeunesse a vu le jour en Angleterre pendant l'époque victorienne. Les auteurs d'alors ne ressentaient pas vraiment le besoin de camoufler la mort dans leurs récits, ou de la censurer. Dans son livre *Aesthetic Approaches to Children's Literature : an Introduction*⁶⁶, Maria Nikolajeva rappelle que la mort était un phénomène courant dans la vie de l'enfant du 19^e siècle à cause du haut taux de

de ce qui est charnel, ce qui est charnel » (*Moralités sur Job*, 309, 29 ds T.-L.). Du lat. chrét. *carnalitas* « faiblesse de la chair, concupiscence » (St Augustin ds BLAISE). (citation tirée du *Trésor de la langue française* informatisé, <http://atilf.atilf.fr/utf.htm>)

⁶⁵ « But in adolescent novel, protagonists must learn about the social forces that have made them what they are. They learn to negotiate the levels of power that exist in the myriad of social institutions within which they must function, including, family; school; the church; government; social constructions of sexuality, gender, race, class; and cultural mores surrounding death. »

Roberta Seelinger Trites, *op. cit.*, p. 3.

⁶⁶ Maria Nikolajeva, *Aesthetic Approaches to Children's Literature : an Introduction*, *op. cit.*, p. 82-83.

mortalité infantile, mais aussi parce que les familles comprenaient souvent plusieurs générations. Il n'était pas rare qu'un enfant assiste à la mort d'un grand-parent ou d'une grand-tante, par exemple. Il était donc normal que la littérature pour les enfants de cette époque décrive sans détour la mort du personnage principal ou celle d'un parent, d'un frère, d'un ami, etc.

Dans la littérature pour la jeunesse contemporaine, la mort est abordée de multiples façons. Roberta Seelinger Trites mentionne que les deux premiers *Entwicklungsroman*⁶⁷ explicitement édités pour un lectorat adolescent (*The Outsiders* et *The Pigman*), présentent deux protagonistes devant faire face à la mort d'un ami en écrivant une histoire. Elle explique aussi que des livres comme *The Bridge to Terabithia* et *Toning the Sweep* mettent en scène des personnages qui expérimentent les cinq étapes d'un deuil mentionnées par Elisabeth Kübler-Ross, c'est-à-dire le déni, la colère, le sentiment de culpabilité, la dépression puis l'acceptation.⁶⁸ On sent ici la tendance didactique puisque le héros suit le cours psychologique normal d'un deuil.

Comme nous l'avons mentionné ci-haut, la vision romantique de l'enfance, faite d'innocence, tend à protéger l'enfant de la connaissance de sa propre mortalité. À tel point que Roberta Seelinger Trites mentionne avoir observé en classe des étudiants qui, n'étant pas habitués de contempler la mort dans un texte littéraire, espèrent qu'Anne Frank ne mourra pas à la fin de son *Journal* :

⁶⁷ Trites fait la différence entre le *Bildungsroman*, dans lequel le personnage atteint l'âge adulte à la fin de l'histoire (par exemple *David Copperfield*) et le *Entwicklungsroman*, à la fin duquel le personnage n'a pas atteint l'âge adulte à la fin du récit (comme la plupart des romans pour adolescents contemporains). Dans les deux cas, il s'agit cependant d'un type de roman de formation. Roberta Seelinger Trites, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 117-118.

In fact, Anne Frank's *Diary* (1952) is often the most effective book I teach because students are deeply affected by the death of a historical person at the age of fifteen. Students new to the narrative of death's power who have been trained as readers in a culture immersed in the avoidance of death assume that Anne will live and are often shocked that she does not.⁶⁹

En fait, selon Roberta Seelinger Trites, la mort est plus puissante comme concept que celui de la sexualité :

Death is another biological imperative. It is, perhaps, even more powerful in the human mind than sexuality, for although in theory some individuals can live asexually, no one avoids death. Moreover, humans have created numerous institutions surrounding the biological reality of death to help them control its power: most religions, for example, have institutional investments in explaining death to people. For many adolescents, trying to understand death is as much of a rite of passage as experiencing sexuality is.⁷⁰

Dans les romans de Pullman, le lecteur est spectateur de la mort de plusieurs personnages importants. D'abord Roger, le meilleur ami de Lyra, est assassiné par Lord Asriel, le père de la jeune fille, alors même que celle-ci croyait lui avoir sauvé la vie. Ensuite, c'est un autre ami de Lyra — Lee Scoresby, un adulte — qui se sacrifie pour le bien de la fillette. Puis le père de Will est tué sous les yeux de son fils qu'il vient à peine de retrouver. Toutes ces morts préparent le lecteur, mais également les personnages de Lyra et Will puisqu'ils auront à affronter leur propre mortalité en se rendant volontairement dans le monde des morts. Après avoir franchi cette première étape, Lyra pourra poursuivre sa quête de la maturité en découvrant sa sexualité.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 121.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 117.

1.3.2 La sexualité

Le thème de la sexualité semble avoir pris un chemin inverse dans les romans pour enfants. Alors que la mort était omniprésente dans les romans victoriens, Catherine Storr affirme que la sexualité y était complètement absente :

Of course there is plenty of high romance, but the physical aspect of love is practically never mentioned and sex is conspicuously absent ; you get the impression that whenever there is a nameless vice, or somebody sinks to unspeakable degradation, it must have been something to do with sexual misdemeanours, because anything else would have been particularized.⁷¹

Cette absence semble se prolonger jusque dans les années 1960. Alors, que les femmes commencent à s'émanciper et que leur sexualité peut enfin s'épanouir, les relations sexuelles font aussi leur apparition dans les romans pour adolescents. Mais de quelle façon? Seelinger Trites présente quelques titres de romans pour adolescents, parus dans les années soixante et contenant des épisodes de sexualité entre les protagonistes adolescents. Cependant, elle insiste sur le fait que ces romans ont réussi à éviter la censure simplement parce qu'ils présentaient un fort didactisme à propos de la répression de la sexualité chez les adolescents. En effet, dans ces romans – dont le contenu, assez thématique, pourrait en faire les prémices du roman socioréaliste des années 80 –, les relations sexuelles sont rarement présentées de manière positive (elles mènent souvent à un avortement ou à la drogue et à la prostitution). Seelinger Trites poursuit en mentionnant que cette tendance se perpétue dans les années quatre-vingt-dix. La sexualité chez les adolescents est alors majoritairement présentée comme le point de départ de malheurs sans fin : grossesse non désirée, avortements, viols, maladies

⁷¹ Catherine Storr, « Fear and evil in children's books », *Children's Literature in Education*, vol. 1, no 1, 1970, p. 25.

transmises sexuellement, mort. Ou encore, le roman pour adolescent est utilisé comme véhicule d'une morale et d'un didactisme très explicites.

Dans cette perspective, la particularité de la littérature pour la jeunesse ressort de façon très précise. L'auteur adulte sachant pertinemment qu'il écrit pour des adolescents, mais aussi qu'il sera lu par des parents ou des enseignants, joue de son pouvoir auctorial sur le lecteur implicite. Seelinger Trites s'inspire de Michel Foucault pour construire son argumentation sur le pouvoir du discours dans ce type de littérature :

Realistically speaking, we live in a society that objectifies teen sexuality, at once glorifying and idealizing it while also stigmatizing and repressing it. Foucault might argue that adults enjoy lecturing to adolescents about sexuality because it gives the adult power and a certain sexual pleasure, the scintillation present in the act of forbidding. For one thing, the adult holds the power, becomes the dominatrix as it were, and for another thing, the adult has the opportunity to discuss the forbidden in that circular pattern of mentioning the unmentionable that Foucault demonstrates typifies Western discourses about sexuality. The adultism YA authors hold in this situation is formidable.⁷²

1.3.3 Le mythe de la Chute

Le motif littéraire de la Chute combine les deux thèmes de la mort et de la sexualité. Ève, poussée par le discours du serpent, ose défier Dieu et croquer dans le fruit interdit, apportant ainsi au genre humain la conscience de sa sexualité et de sa mortalité. Cette scène est reprise à profusion autant par la littérature générale que par la littérature pour la jeunesse. Par exemple, les *Chroniques de Narnia* de C.S. Lewis présentent cette histoire sans toutefois réellement l'interroger et la transformer. De plus, l'ombre du

⁷² Roberta Seelinger Trites, *op. cit.*, p. 95.

Péché Originel plane toujours au-dessus de la tête du protagoniste qui succombe à la tentation.

Le défi que relève Philip Pullman est de réécrire cette histoire et de lui soustraire toute connotation relative au péché. D'ailleurs, c'est une volonté de réécrire *Paradise Lost* de John Milton qui est à l'origine de *His Dark Materials*. Ainsi, le mythe de la Chute est-il connu dans les trois univers majeurs de sa trilogie, soit les mondes de Lyra, de Will et des Mulefa*. Lyra et Mary se font toutes deux raconter cette histoire par des personnages provenant pourtant d'univers différents.

Dans l'univers de *His Dark Materials*, le mythe de la Chute est donc directement lié aux daemons et à la Poussière, deux éléments ayant trait à l'atteinte de la maturité. Lorsque l'enfant atteint l'âge de la puberté, son daemon prend une forme définitive. C'est à ce moment que la Poussière est attirée vers l'être humain, comme Lyra l'apprend dès le début du premier tome. Son père, Lord Asriel, présente cette découverte cruciale à un petit nombre d'érudits de Jordan College et Lyra, cachée dans une armoire, peut entendre cette discussion.

Un autre élément essentiel de l'œuvre de Pullman renvoie au mythe de la Chute. Il s'agit d'une prophétie à propos de Lyra connue depuis des siècles par les sorcières de son univers. Le « vrai nom » de Lyra est Ève. Elle sera, comme cette dernière, soumise à la tentation et choisira, elle aussi, d'y succomber. Cependant, l'Église ne veut pas laisser se produire une nouvelle Chute et charge madame Coulter, la mère de Lyra, de s'assurer que sa petite fille ne commette pas la même erreur que la première Ève :

“And now tell me the truth about my daughter.”

Lena Feldt gasped, “She will be the mother – she will be life – mother – she will desobey – she will –”

“Name her! You are saying everything but the most important thing! Name her!” cried Mrs. Coulter.

“Eve! Mother of all! Eve, again! Mother Eve!” stammered Lena Feldt, sobbing.

“Ah,” said Mrs. Coulter.

And she breathed a great sigh, as if the purpose of her life was clear to her at last.

Dimly the witch saw what she had done, and through the horror that was enveloping her she tried to cry out : “What will you do to her? What will you do?”

“Why, I shall have to destroy her,” said Mrs. Coulter, “to prevent another Fall... Why didn’t I see this before? It was too large to see...”

She clapped her hands together softly, like a child, wide-eyed. Lena Feldt whimpering, heard her go on : “Of course. Asriel will make war on the Authority, and then... Of course, of course. As before, so again. And Lyra is Eve. And this time she will not fall. I’ll see to that.”⁷³

Si le rôle d’Ève est assuré par Lyra, celui du serpent l’est par le personnage de Mary Malone, une scientifique de « notre » univers que Lyra rencontre au début de *The Subtle Knife*. Mary est une ancienne religieuse ayant quitté sa congrégation parce qu’elle a découvert l’amour. Lyra la rencontre dans son laboratoire d’Oxford. Le travail de Mary porte sur ce qu’elle nomme *Dark Matter* et Lyra lui explique que dans son monde cela se nomme la Poussière. La jeune fille est capable de faire fonctionner l’ordinateur de Mary par la pensée comme elle le fait avec son aléthiomètre. Plus tard, Mary réussit aussi à faire fonctionner ainsi son ordinateur et elle entre en communication avec des anges :

Dizzy, trembling, she typed again :
Angels are creatures of
Shadow matter? Of Dust?

⁷³ Philip Pullman, *The Subtle Knife*, op. cit., p. 314.

Structures.
Complexifications.
Yes.

And Shadow matter is what
We have called spirit?

From what we are,
Spirit ; from what we
Do, matter. Matter and
Spirit are one.

She shivered. They'd been listening to her thoughts.
And did you intervene
In human evolution?

Yes.

Why?

Vengeance.

Vengeance for—oh!
Rebel angels! After
The war in Heaven—
Satan and the Garden
Of Eden— but it isn't
True, is it? Is that
What you

Find the girl and the
boy. Waste no more
time.

But why?

You must play the
Serpent.⁷⁴

Le rôle du serpent, Mary le joue lorsque Lyra et Will, après avoir traversé le monde des morts, se retrouvent aussi dans l'univers des Mulefa. C'est elle qui provoque la Chute de Lyra en lui racontant pourquoi elle a cessé de croire en Dieu. Ce récit correspond au second extrait analysé dans le dernier chapitre du mémoire.

Le mythe de la Chute, englobant les deux thèmes de la mort et de la sexualité, est donc primordial à notre analyse du texte de Pullman qui affirme d'ailleurs que c'est la meilleure chose qui soit arrivée au genre humain :

⁷⁴ Philip Pullman, *The Subtle Knife*, op. cit., p. 249-250.

It's the best thing, the most important thing that ever happened to us, and if we had our heads straight on this issue, we would have churches dedicated to Eve instead of the Virgin Mary.⁷⁵

Nous verrons aussi comment les autres valeurs mises en lumière par le discours de Pullman, l'innocence et l'expérience, le libre arbitre et la vérité, se rattachent à ce mythe.

Nous avons exposé dans ce chapitre théorique les bases de notre analyse du discours idéologique à l'oeuvre dans *His Dark Materials* de Philip Pullman. Dans le prochain chapitre, nous analyserons les personnages de Lyra, Mary et Will, du point de vue de la narratologie et de la sémiologie. Nous verrons également combien la construction de ces personnages et de l'intrigue repose sur les références intertextuelles très nombreuses qui, dans les romans de Pullman, sont déposées là comme autant d'indications de lecture. D'autres marques textuelles se retrouvent au niveau de la narration, principalement par la focalisation adoptée dans les extraits choisis et construisent un discours idéologique articulé autour des thèmes de la mort et de la sexualité. Ces thèmes, dont nous avons brièvement énoncé les divers modes de représentation dans la littérature pour la jeunesse, constituent les éléments fondamentaux du message idéologique que le texte transmet au lecteur, soit d'en arriver par l'expérience à bien se connaître soi-même et à prendre conscience du pouvoir de la narration sur nos vies.

⁷⁵ Wendy Parsons et Catriona Nicholson, *op. cit.*, p. 119.

CHAPITRE 2

PERSONNEL NARRATIF ET ESPACE : CONSTRUCTION D'UN SYSTÈME DE VALEURS

Dans le chapitre précédent, nous avons vu que Vincent Jouve et Philippe Hamon ont théorisé l'effet-idéologie produit par un texte. Pour ces deux auteurs, il est primordial d'étudier les systèmes axiologiques mis en place dans un roman afin d'analyser quelles sont les valeurs véhiculées par les personnages et l'intrigue. Dans le présent chapitre, nous observerons, en dressant le portrait des personnages et en étudiant l'objet de leur quête, que chacun des personnages principaux est en fait emblématique d'une valeur essentielle à la construction de l'appareil idéologique de *His Dark Materials*. Nous verrons ainsi que, comme le mentionne Jouve :

Dans un roman, c'est surtout par ce qu'il fait qu'un personnage affiche ses valeurs. Si le récit peut se définir, selon la conception greimasienne, comme l'orientation d'un sujet vers un objet, la valeur apparaît comme le critère qui, d'une part, détermine le choix de l'objet, d'autre part, amène le sujet à opter pour une telle conduite [...]. C'est donc la nature de l'objectif visé par le personnage ainsi que les moyens qu'il utilise pour l'atteindre qui vont nous renseigner sur ses valeurs de référence.⁷⁶

Par ailleurs, nous étudierons ici plus en profondeur les thèmes de la mort et de la sexualité dont l'importance capitale dans l'oeuvre de Pullman a déjà été abordée. Nous postulons, à cet égard, que le discours idéologique, développé autour des thèmes de la

⁷⁶ Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, op. cit., p. 66.

mort et de la sexualité, ne s'inscrit pas seulement dans les thèmes sous-jacents aux romans, mais bien qu'il en construit l'intrigue. À ce titre, les personnages de Lyra Belacqua, de Will Parry et de Mary Malone personnifieraient respectivement les trois valeurs fondamentales de ce discours : la vérité, le libre arbitre et l'expérience. Ces personnages, dont nous analyserons la caractérisation et déterminerons les fonctions, joueraient selon nous un rôle tant sur le plan narratif que sur le plan sémiotique en regard de la construction d'un discours idéologique. La poétique romanesque de Pullman, tout en évitant la visée normative et didactique des romans socioréalistes, permettrait toutefois de favoriser l'accessibilité du discours idéologique en intégrant dans le texte des marques spécifiques afin de fournir des pistes de réflexion au lecteur.

Le choix de littéraliser les thèmes de la mort et de la sexualité en créant des univers qui les représentent est un élément essentiel pour l'analyse du discours idéologique. C'est en effet en visitant ces univers que plusieurs caractéristiques des personnages relevant, entre autres, de l'intertextualité se manifestent ou se condensent. Ainsi, nous pourrions voir comment Lyra représente la dichotomie vérité/mensonge, Will, la dichotomie déterminisme/libre arbitre et Mary, la dichotomie innocence/expérience. Le portrait sémiologique de chacun de ces personnages et les événements majeurs de l'intrigue se déroulant dans ces deux univers permettront d'analyser la construction du discours idéologique qui se précise dans les derniers chapitres de *The Amber Spyglass*.

2.1 Portraits sémiologiques des personnages

Les trois personnages principaux de *His Dark Materials*, Lyra Belacqua, Will Parry et Mary Malone, méritent d'être étudiés en détail puisqu'ils constituent le lieu d'ancrage

premier du discours idéologique de l'oeuvre. Selon Philippe Hamon, il est possible de « considérer à priori le personnage comme un *signe*, c'est-à-dire choisir un "point de vue" qui *construit* cet objet en l'intégrant au message défini lui-même comme une communication, comme composé de signes linguistiques »⁷⁷. Il postule également qu'il est possible de reconstruire le discours évaluatif d'une oeuvre en étudiant quatre aspects chez les personnages : le regard⁷⁸, le langage⁷⁹, le travail⁸⁰ et l'éthique⁸¹. À ces quatre caractéristiques, nous ajouterons quatre autres points importants qui nous permettront de dresser un portrait sémiologique précis de chacun des trois personnages principaux : la valeur qu'il représente dans l'oeuvre, le rôle joué d'après le schéma narratif du mythe de la Chute, l'objet spécial attribué à chacun et le lien que chacun entretient aux grands intertextes. De plus, le nom de chacun des personnages s'avère intrinsèquement lié à la fonction qu'il exerce dans le roman et au symbole de la valeur qu'il incarne. Ces noms « fonctionnent comme des condensés [du] programm[e] narrati[f], anticipant et laissant préfigurer le destin même des personnages (*nomen-numen*) qui les portent »⁸². Cette analyse permettra de définir de quelles valeurs les personnages de Lyra, Will et Mary sont emblématiques.

⁷⁷ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*, p. 117.

⁷⁸ « [L]a relation que le personnage a avec les objets et les spectacles du monde ; ce regard pourra [...] se trouver accompagné d'un commentaire évaluatif sur sa "compétence" à regarder, sur son *savoir-voir* [...]. » Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, *op. cit.*, p. 105-106.

⁷⁹ « [L]es paroles, le dire d'un personnage sur un autre personnage ou sur le monde, la relation d'un personnage à un autre personnage par la médiation du langage, pourra donner lieu [...] à un commentaire sur son *savoir-dire*, sur sa façon, style ou manière de parler [...]. » *Idem*.

⁸⁰ « Tout travail, en tant que rencontre d'un sujet et d'un objet médiatisée par une "compétence", une "expérience", un outil et un tour de main, pourra donner lieu à un commentaire sur le *savoir-faire* du personnage [...]. » *Idem*.

⁸¹ « Mode d'évaluation de la relation sociale entre les personnages ; celle-ci est en effet toujours plus ou moins ritualisée, et la relation interpersonnelle [...] est toujours médiatisée par des normes, des morales, [...] rites de passage, [...] tabous sexuels, etc. » *Ibid.*, p. 107.

⁸² Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*, p. 150.

2.1.1 Lyra Belacqua ou de la vérité et du mensonge

Lyra est une petite fille d'environ onze ans qui habite Jordan College à Oxford. Elle se croit orpheline, mais elle apprend qu'elle est en fait la fille de Lord Asriel (qu'elle connaissait comme son oncle) et de Madame Coulter, une femme érudite et extrêmement puissante au sein de l'Église. Dans le premier tome, elle est décrite comme une petite fille un peu mal élevée, pas féminine du tout (elle a été élevée par les professeurs masculins du Collège) et n'ayant pas peur de l'aventure :

In many ways Lyra was a barbarian. What she liked best was clambering over the College roofs with Roger, the kitchen boy who was her particular friend, to spit on the heads of passing Scholars or to hoot like owls outside a window where a tutorial was going on, or racing through the narrow streets, or stealing apples from the market, or waging wars.⁸³

La principale habileté de Lyra semble être celle de raconter des mensonges, soit pour se sortir du pétrin ou simplement pour impressionner les gens. Le mensonge est une partie inhérente du portrait de la jeune fille, mais le narrateur nous avertit qu'être un bon menteur ne signifie pas nécessairement que l'on a de l'imagination :

It wasn't Lyra's way to brood ; she was a sanguine and practical child, and besides, she wasn't imaginative. No one with much imagination would have thought seriously that it was possible to come all this way and rescue her friend Roger ; or having thought it, an imaginative child would immediately have come up with several ways in which it was impossible. Being a practiced liar doesn't mean you have a powerful imagination. Many good liars have no imagination at all ; it's that which gives their lies such wide-eyed conviction.⁸⁴

Lyra est fière de pouvoir mentir ainsi, elle affirme même être la meilleure menteuse du monde et elle possède aussi la faculté de reconnaître les menteurs lorsqu'elle en croise.

⁸³ Philip Pullman, *The Golden Compass*, op. cit., p. 34-35.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 247.

De plus, ses histoires l'ont tirée à maintes reprises de situations périlleuses. Elle doit également son surnom de Silvertongue à cette habileté à mentir : elle aide son ami Iorek, l'ours en armure, à reconquérir son trône grâce à une histoire qu'elle invente. La sonorité de son nom porte aussi à l'associer au mensonge comme l'illustre brillamment ce passage tiré du troisième tome :

And it sounded as if her voice was coming from everywhere, and the word echoed back from the great wall in the fog, muffled and changed, so that she seemed to be screaming Lyra's name, so that *Lyra* and *liar* were one and the same thing.⁸⁵

Pourtant, la vraie valeur véhiculée par le personnage de Lyra est celle de la vérité, une vérité qui, à l'instar du mensonge, est inscrite elle aussi dans le nom de l'héroïne. En effet, dans la mythologie grecque, la lyre est l'instrument d'Apollon, le dieu de la Vérité :

[I]l était surtout le dieu de la Lumière, celui en qui nulle ombre ne demeure – et c'est ainsi qu'il devint le dieu de la Vérité. Jamais un mensonge ne tombe de ses lèvres :
Ô Phébus, de ton trône de vérité,
De ta demeure au coeur du monde,
Tu parles aux hommes.
Ainsi que Zeus en donna l'ordre,
Aucun mensonge n'y pénètre jamais,
Aucune ombre n'obscurcit ce monde de vérité.
Zeus a scellé d'un titre éternel l'honneur d'Apollon
Afin que tous, d'une foi inébranlable,
Pussent croire en sa parole.⁸⁶

Hermès, le « guide solennel des morts », a inventé et fabriqué une lyre qu'il a offerte à Apollon⁸⁷. Détail d'autant plus important lorsqu'on se rappelle que Lyra joue en

⁸⁵ Philip Pullman, *The Amber Spyglass*, op. cit., p. 308.

⁸⁶ Édith Hamilton, *La mythologie. Ses dieux, ses héros, ses légendes*, Alleur, Marabout, 1997, p. 32-33.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 37.

quelque sorte le rôle de guide lorsqu'elle aide les morts à s'échapper du monde duquel ils sont prisonniers.

Avant que Lyra quitte Jordan College avec Madame Coulter, le Maître de Jordan lui remet un curieux objet. Il s'agit d'un aléthiomètre, du grec *aletheia* qui signifie « vérité ». C'est un lecteur de symboles permettant à la personne qui sait le déchiffrer de connaître la vérité. L'aléthiomètre ne peut mentir. Lyra possède donc un instrument qui, quoique contraire à sa nature, lui permet de connaître la vérité et de la révéler aux autres. La petite fille, qui est d'abord très instinctive, se fie de plus en plus à son aléthiomètre, à mesure qu'elle réussit à le comprendre et à l'utiliser.

D'abord, malgré le fait que le Maître de Jordan College lui ait dit qu'il s'agit d'un lecteur de vérité, Lyra ne comprend pas du tout comment faire fonctionner l'instrument puisqu'on ne lui enseigne pas à le faire. C'est Farder Coram, un vieux Gitan, qui lui donne un peu plus d'explications à ce sujet :

Remembering what Farder Coram had said, she tried to focus her mind on three symbols taken at random, and clicked the hands round to point at them, and found that if she held the alethiometer just so in her palms and gazed at it in a particular lazy way, as she thought of it, the long needle would begin to move more purposefully. Instead of its wayward divagations around the dial it swung smoothly from one picture to another. Sometimes it would pause at three, sometimes two, sometimes five or more, and although she understood nothing of it, she gained a deep calm enjoyment from it, unlike anything she'd known.⁸⁸

⁸⁸ Philip Pullman, *The Golden Compass*, op. cit., p. 132-133.

Lyra parvient à comprendre par elle-même le fonctionnement de l'aléthiomètre. Elle réussit à poser une question au lecteur de symboles et croit reconnaître une réponse. Le sens de cette réponse lui est confirmé peu de temps après :

“What’s the hourglass mean, Farder Coram?” she asked (...). It keeps coming back to that. ”
 “There’s often a clue there if you look more close. What’s that little old thing on top of it? ”
 She screwed up her eyes and peered.
 “That’s a skull! ”
 “So what do you think that might mean?”
 “Death... Is that death?”
 “That’s right. So in the hourglass range of meanings you get death. In fact, after time, which is the first one, death is the second one.”
 “D’you know what I noticed, Farder Coram? The needle stops there on the second go-round! On the first round it kind of twitches, and on the second it stops. Is that saying it’s the second meaning then?”⁸⁹

Lyra a compris qu'elle peut déplacer l'aiguille autour de son cadran par la pensée pour pointer différents symboles et formuler une question. L'aléthiomètre répond ainsi à sa question en pointant à son tour des symboles. Pour indiquer à quel niveau symbolique il faut lire le signe, l'aiguille fait un nombre de tours particulier. Voulant s'informer à propos d'un espion gitan parti en mission, Lyra réussit à formuler une question, puis elle explique à Farder Coram comment elle a procédé :

“Why these three symbols?”
 “Because I thought the serpent was cunning, like a spy ought to be, and the crucible could mean like knowledge, what you kind of distill, and the beehive was hard work, like bees are always working hard ; so out of the hard work and the cunning comes the knowledge, see, and that’s the spy’s job ; and I pointed to them and I thought the question in my mind, and the needle stopped at death... D’you think that could be really working Farder Coram?”⁹⁰

⁸⁹ *Ibid.*, p. 143.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 143-144.

Lyra a malheureusement la réponse à sa question quelques minutes plus tard, puisqu'elle apprend que l'espion auquel elle pensait a été tué en mission. La jeune fille continue donc son apprentissage autodidacte pendant son voyage vers le nord. Elle devient de plus en plus habile à la lecture de l'aléthiomètre. Ce qui est le plus étonnant, c'est que les érudits de son monde capables de lire l'aléthiomètre y arrivent après de longues études et ont besoin d'un livre contenant tous les symboles et leur multitude de significations.⁹¹

Cette particularité dans l'apprentissage de Lyra, dans sa façon de lire son instrument, fait écho à une autre signification de son nom doublement motivé sémantiquement puisqu'elle renvoie à un exégète médiéval du nom de Nicholas de Lyre. Les travaux de cet érudit ont été si importants dans l'interprétation de la Bible que Martin Luther a parlé de lui en ces termes : «Without Lyra we would understand neither the New nor the Old Testament⁹²». Cette phrase, selon Shelley King, pourrait s'appliquer à un lecteur contemporain de *His Dark Materials* :

If Lyra at the outset of the novel regards the Scholars and their work with pitying scorn, it is nevertheless the career path she is set upon at the conclusion of *The Amber Spyglass* : she is destined to embody both types of reader. Thus the novel suggests that there are two ways to understand the mysteries posed by the alethiometer/text : the way of youth and innocence, which possesses direct intuitive access to meaning, and the way of

⁹¹ Un homme de l'église apprend à Madame Coulter que Lyra est capable de lire l'aléthiomètre :

« "I learn from this instrument that the child was given hers by the Master of Jordan College, and that she learned to read it by herself, and that she can use it without the books of readings. If it were possible to disbelieve the alethiometer, I would do so, because to use the instrument without the books is simply inconceivable to me. It takes decades of diligent study to reach any sort of understanding. She began to read it within a few weeks of acquiring it, and now she has an almost complete mastery. She is like no human Scholar I can imagine." » Philip Pullman, *The Subtle Knife*, op. cit., p. 35.

⁹² Shelley King, « "Without Lyra we would understand neither the New nor the Old Testament": Exegis, Allegory, and Reading *The Golden Compass* », dans Millicent Lenz et Carole Scott, *His Dark Materials Illuminated*, Detroit, Wayne State University Press, 2005, p. 106.

maturity and experience, which through consciousness and cognitive effort can reach the same goal.⁹³

Lyra représente également les deux types de lecteurs de *His Dark Materials* : les enfants et les érudits. Pullman a su recréer dans son personnage principal les deux types d'attitudes qu'un lecteur peut avoir devant un texte, sans en privilégier une au détriment de l'autre. De plus, la phrase de Martin Luther pourrait avoir été énoncée par un lecteur actuel de *His Dark Materials* : en effet, le personnage de Lyra permet bel et bien à certains lecteurs de mieux comprendre, ou de comprendre différemment, une partie de l'Ancien et du Nouveau Testament en proposant une réécriture du mythe de la Chute. Nous avons déjà observé, dans le chapitre un, que le personnage de Lyra est une deuxième Ève. Nous reviendrons sur cette caractéristique puisque dans le cas de Lyra, la Chute, plutôt que d'être condamnée, est rédemptrice et nécessaire à la survie de l'humanité.

La trilogie de Pullman est construite autour d'une trame intertextuelle extrêmement complexe. Chacun des personnages principaux peut être relié à au moins l'un des trois intertextes principaux (et avoués par l'auteur). Dans le cas de Lyra, elle est principalement reliée à l'œuvre de William Blake à cause de la similitude entre son nom et celui de l'héroïne de Blake dans ses deux poèmes "Little Girl Lost" et "Little Girl Found" qui se nomme Lyca. Ce lien est exprimé d'emblée puisque la citation en exergue du premier chapitre de *The Amber Spyglass*, intitulé "The Enchanted Sleeper", est tirée de "Little Girl Lost", un poème du recueil *Songs of Experience*. La citation est la suivante : "While the Beasts of prey, / Come from caverns deep, / View'd the maid

⁹³ *Ibid.*, p. 107-108.

asleep”⁹⁴. Ce poème raconte l’histoire d’une petite fille de sept ans prénommée Lyca. Elle s’est perdue dans le désert et elle est recueillie par un lion qui l’emmène dans sa caverne pour qu’elle s’y repose. Pendant ce temps, les parents de Lyca errent à la recherche de leur fille. Dans les premiers chapitres de *The Amber Spyglass*, Lyra est maintenue dans un sommeil artificiel par sa mère, Madame Coulter, qui a peur que l’église de son monde la trouve et la tue afin d’éviter sa Chute. Selon Susan Matthews, madame Coulter fait une mauvaise « lecture » du poème de Blake :

In Pullman’s narrative, Mrs. Coulter is the anxious parent who misreads this poem, fearing the loss of the child and the innocent sensuality of her experience [...]. The Innocence reading of the poem turns it into a tale of exploration, in which the child’s wandering allows her to hear “wild birds song” and in which the child’s sleep, at peace with herself, is dependent on her parents trusting and not weeping. But in Mrs. Coulter’s experienced reading, the parent intervenes to try to keep the child from knowledge, including knowledge of her own sexuality.⁹⁵

Madame Coulter fait donc obstacle à la quête de sa fille en l’empêchant, du moins pour un moment, de découvrir sa vraie nature, de lui permettre d’atteindre cette maturité qui dépend de l’expérience et de la vérité. Cependant, Lyra parvient à échapper à sa mère et elle complète sa quête après avoir traversé les deux univers représentant la mort et la sexualité.

2.1.2 Will Parry ou du déterminisme et du libre arbitre

Will Parry, le compagnon de Lyra qui vient de « notre » univers, apparaît dès le début du deuxième tome. Will est un garçon effacé qui tente de se soustraire au regard

⁹⁴ Philip Pullman, *The Amber Spyglass*, *op. cit.*, p. 1.

⁹⁵ Susan Matthews, «Rousing the Faculties to Act: Pullman’s Blake for Children», dans Millicent Lenz et Carole Scott, *op. cit.*, p. 126-127.

des autres pour cacher le fait que sa mère est en grave dépression. Le premier chapitre de *The Subtle Knife* nous présente Will emmenant sa mère chez une amie pour la protéger : des hommes la harcèlent pour qu'elle leur remette les lettres de son mari, un explorateur disparu alors que Will était tout petit. Le garçon retourne à sa maison, mais les hommes sont là. Il tue l'un d'eux par accident en le poussant dans l'escalier. Will s'enfuit et découvre par hasard une brèche qui le mène dans l'univers de Cittagazze. Il y rencontre Lyra, perdue dans ce monde après avoir traversé la brèche ouverte par son père dans son propre univers (à la fin de *The Golden Compass*).

Lyra est d'abord horrifiée par Will parce qu'il n'a pas de daemon : dans le monde de la jeune fille, un être humain sans daemon est anormal, ce qui ne semble pourtant pas être le cas du jeune garçon. Les deux enfants se bagarrent d'abord avant même d'échanger une parole :

As he stood wondering, the door burst open and something came hurtling at him like a wild beast.
But his memory had warned him, and he wasn't standing quite close enough to be knocked over. He fought hard: knee, head, fist, and the strength of his arms against it, him, her –
A girl about his own age, ferocious, snarling, with ragged dirty clothes and thin bare limbs.⁹⁶

Will est étonné lorsqu'il remarque le daemon de Lyra. La jeune fille, elle, est troublée parce que Will n'a pas de daemon : aux yeux de Lyra, cette chose est aussi inconcevable que s'il avait eu trois bras :

“Where do you come from?
“From my world. [...] Where's your daemon?”
His eyes widened. Then he saw something extraordinary happen to the cat : it leaped into her arms, and when it got there, it changed

⁹⁶ Philip Pullman, *The Subtle Knife*, op. cit., p. 20.

shape. Now it was a red-brown stoat with a cream throat and belly, and it glared at him as ferociously as the girl herself. [...]

"I haven't got a daemon," he said. "I don't know what you mean." Then, "Oh! Is that your daemon?"

She stood up slowly. The stoat curled himself around her neck, and his dark eyes never left Will's face.

"But you're *alive*," she said, half-disbelievingly. "You en't... You en't been..."

"My name's Will Parry," he said. "I don't know what you mean about daemons. In my world *demon* means... it means devil, something evil."⁹⁷

Le premier regard qu'échangent Will et Lyra en est un d'étonnement, d'altérité. Le lecteur peut se retrouver à travers le regard que porte Will sur Lyra, mais aussi à travers le point de vue de la narration. Will est un garçon de notre monde et « l'étrangeté » de Lyra est rapportée selon ses observations :

In the kitchen Will found the ingredients for a casserole of chicken and onions and peppers, but they hadn't been cooked, and in the heat they were smelling bad. He swept them all into the dustbin.

"Haven't you eaten anything?" he said, and opened the fridge.

Lyra came to look.

"I didn't know this was there," she said. "Oh! It's cold!"

[...]

"Haven't you seen a fridge before?" he said.

He found a can of cola and handed it to her before taking out a tray of eggs. She pressed the can between her palms with pleasure.

"Drink it, then," he said.

She looked at it, frowning. She didn't know how to open it. He snapped the lid for her, and the drink frothed out. She licked it suspiciously, and then her eyes widened.

"This is good?" she said, her voice half hoping and half fearful.

"Yeah. They have Coke in this world, obviously. Look, I'll drink some to prove it isn't poison."⁹⁸

⁹⁷ *Ibid.*, p. 20-21.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 21-22.

Si, au premier abord, Lyra semble très méfiante à l'égard du jeune garçon, la consultation de son aléthiomètre la rassure :

She had asked : *What is he? A friend or an enemy?*
 The alethiometer answered : *He is a murderer.*
 When she saw the answer, she relaxed at once. He could find food, and show her how to reach Oxford, and those were powers that were useful, but he might still have been untrustworthy or cowardly. A murderer was a worthy companion.⁹⁹

Cet extrait permet d'établir une des premières significations du nom du personnage. Un dénommé William Parry, homonyme du personnage de Pullman, a été pendu après avoir reconnu qu'il avait comploté pour assassiner la reine Elisabeth I. Ce parallèle relève un peu de l'anecdote, mais le nom de Will Parry n'est cependant pas vide de signification. Comme dans le cas de Lyra, il est possible de l'analyser et d'établir des liens sémantiques entre son nom et d'autres caractéristiques du texte qui permettent de construire le portrait du personnage. Premièrement, il est nécessaire de mentionner que le jeune garçon porte le prénom de l'auteur fétiche de Philip Pullman, William Blake, dont l'oeuvre possède des liens intertextuels avec la trilogie qui ne sont plus à prouver. Deuxièmement, le nom « Will » ne manque pas d'évoquer le terme « volonté » (*will*) dont il est, en anglais, l'homographe. Le personnage de Will Parry incarne, de fait, le triomphe du libre arbitre au détriment du déterminisme. En effet, la quête de la maturité chez Will s'accomplit lorsqu'il comprend que sa vie n'est pas prédestinée, mais qu'il a le pouvoir, et le devoir, de choisir comment il la vivra. Depuis son plus jeune âge, il vit dans l'impression qu'il doit retrouver son père et poursuivre son travail, quel qu'il soit :

« "Will," she said, "d'you know why you have to find your father?"
 "It's what I've always known. My mother said I'd take up my father's mantle. That's all I know."
 "What does that mean, taking up his mantle? What's a mantle?"

⁹⁹ *Ibid.*, p. 28.

“A task, I suppose. Whatever he’s been doing, I’ve got to carry on. It makes as much sense as anything else.”¹⁰⁰

La volonté qui fonde le portrait de Will a, elle aussi, une valeur intertextuelle puisqu’elle se rattache à l’intertexte principal, celui à l’origine du projet d’écriture de *His Dark Materials*, l’oeuvre poétique *Paradise Lost*. Chez Milton, le libre arbitre est l’une des caractéristiques de l’homme, à qui il est donné par Dieu qui le veut libre d’obéir ou de désobéir, donc libre de provoquer sa propre chute :

“À qui sera la faute? À qui, si ce n’est à lui seul! Ingrat! Il avait de moi tout ce qu’il pouvait avoir ; je l’avais fait juste et droit, capable de se soutenir, quoique libre de tomber. Je créai tels tous les Pouvoirs éthérés et tous les Esprits, ceux qui se soutinrent et ceux qui tombèrent : librement se sont soutenus ceux qui se sont soutenus, et tombés ceux qui sont tombés. N’étant pas libres, quelle preuve sincère auraient-ils pu donner d’une vraie obéissance, de leur constante foi ou de leur amour? Lorsqu’ils n’auraient fait seulement que ce qu’ils auraient été contraints de faire, et non ce qu’ils auraient voulu, quelle louange en auraient-ils pu recevoir? Quel plaisir aurais-je trouvé dans une obéissance ainsi rendue, alors que la Volonté et la Raison (Raison est aussi un choix), inutiles et vaines, toutes deux dépouillées de liberté, toutes deux passives, eussent servi la Nécessité, non pas MOI?
[...]

Ainsi sans la moindre impulsion, sans la moindre ombre de Destinée ou de chose quelconque par moi immuablement prévue, ils pèchent, auteurs de tout pour eux-mêmes, à la fois en ce qu’ils jugent et en ce qu’ils choisissent : car ainsi je les ai créés libres, et libres ils doivent demeurer jusqu’à ce qu’ils s’enchaînent eux-mêmes. Autrement il me faudrait changer leur nature, révoquer le haut Décret irrévocable, éternel, par qui fut ordonnée leur liberté : eux seuls ont ordonné leur chute.”¹⁰¹

Dans ce passage du *Paradis perdu*, Dieu explique à son Fils qu’il a donné à l’homme la liberté de lui désobéir tout en lui offrant la capacité de résister à la tentation. Il y a ici

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 307.

¹⁰¹ John Milton, *Le Paradis perdu*, traduction de Chateaubriand, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1995 [1667], p. 98-99.

une grande différence avec l'autorité religieuse telle que représentée dans *His Dark Materials*, puisque dans le monde de Lyra, le Magisterium, branche de l'église à laquelle appartient madame Coulter, refuse aux enfants la possibilité de succomber à la tentation. Les adultes croient que les enfants ne pourront pas résister au tentateur, qu'ils choisiront sans équivoque le péché. Le personnage de Will incarne donc cette possibilité de choisir, malgré la pression de la société ou des adultes. Il se libère du déterminisme en choisissant lui-même les actions qu'il pose, comme le montre cet extrait à la fin de *The Amber Spyglass* :

“What work have I got to do, then?” said Will, but went on at once, “No, on second thought, don’t tell me. *I shall decide what I do. If you say, I’ll always be thinking about it. And if I do end doing that, I’ll be resentful because it’ll feel as if I didn’t have a choice, and if I don’t do it, I’ll feel guilty because I should. Whatever I do, I will choose it, no one else.*”¹⁰²

Si Will représente le libre arbitre, sa vie semble pourtant dès le départ déterminée par son sens du devoir. Comme sa mère est très malade, il a toujours vécu en pensant à la protéger. Il a aussi toujours cru qu'il était de son devoir, comme nous l'avons mentionné auparavant, de retrouver son père et de suivre ses traces. Cependant, plus le temps passe et plus Will sent qu'il peut être maître de ses décisions. L'un des meilleurs exemples du passage de sa vie gouvernée par le déterminisme à une existence plus libre et dans laquelle il exerce sa volonté est lié à son instrument emblématique : le poignard subtil. Ce poignard, conçu par des savants du monde de Cittagazze il y a plusieurs siècles, lui permet d'ouvrir des brèches entre les univers. Will acquiert le poignard subtil en se

¹⁰² Philip Pullman, *The Amber Spyglass*, op. cit., p. 496.

bagarrant contre un jeune homme dans le monde de Cittàgazze, et cette lutte le laisse marqué pour la vie :

Something was badly wrong, and he hadn't noticed it. He dropped the knife and hugged his left hand to himself. The tangle of rope was sodden with blood, and when he pulled it away—

"Your fingers!" Lyra breathed. "Oh, Will—"

His little finger and the finger next to it fell away with the rope.

[...]

"Now," said Giacomo Paradisi, "here you are, take the knife, it is yours."

"I don't want it," said Will. "I don't want anything to do with it."

"You haven't got the choice," said the old man. "You are the bearer now."

"I thought you said *you* was," said Lyra.

"My time is over," he said. "The knife knows when to leave one hand and settle in another, and I know how to tell. You don't believe me? Look!"

He held up his own left hand. The little finger and the finger next to it were missing, just like Will's.

"Yes," he said, "me too. I fought and lost the same fingers, the badge of the bearer. And I did not know either, in advance."¹⁰³

L'ancien porteur du poignard, Giacomo Paradisi, lui dit que c'est l'instrument qui choisit son maître ; Will n'a pas le choix de se plier à cette marque du destin et il doit prendre le poignard et apprendre à s'en servir. Contrairement à Lyra, Will apprend à manier son instrument à l'aide d'un maître. Giacomo Paradisi lui enseigne comment sentir les différents mondes à la pointe du poignard et comment refermer les brèches derrière lui. Après avoir traversé le monde des morts et avoir pris conscience de sa sexualité, il ne perd pas son habileté à utiliser le poignard, au contraire de Lyra qui n'arrive plus à lire l'aléthiomètre. Volontairement, après que l'ange Xaphania lui a expliqué les conséquences d'un tel choix, il détruit le poignard subtil pour ne pas être tenté, une fois de retour chez lui, d'ouvrir une brèche pour aller voir Lyra. Il cesse donc d'utiliser son instrument, par volonté et non par incapacité.

¹⁰³ Philip Pullman, *The Subtle Knife*, op. cit., p. 176-180.

Un autre événement prouve que Will est maître de ses décisions : il brise le plus grand tabou qui existe dans le monde de Lyra. Dans cet univers, personne ne peut toucher le daemon d'une autre personne. C'est pourtant ce que Will fait lorsqu'il tente de consoler Lyra :

Will put his hand on hers. A new mood had taken hold of him, and he felt resolute and peaceful. Knowing exactly what he was doing and exactly what it would mean, he moved his hand from Lyra's wrist and stroked the red-gold fur of her daemon.¹⁰⁴

Will prend la décision de toucher le daemon de Lyra, alors qu'il sait que c'est interdit, et il le fait consciemment en connaissant la portée de son geste. Si Lyra-Ève était l'instigatrice de leur premier baiser, Will-Adam pose un geste qui fixe leur évolution à tous les deux : après avoir reçu la caresse de l'être aimé, le daemon prend sa forme définitive et l'enfant devient alors adulte.

2.1.3 Mary Malone ou de l'innocence et de l'expérience

Le personnage de Mary Malone apparaît pour la première fois dans *The Subtle Knife*. Mary habite notre univers et c'est cette femme – une ancienne religieuse ayant quitté sa congrégation pour devenir une scientifique – que l'aléthiomètre désigne lorsque Lyra lui demande où trouver quelqu'un pouvant répondre à ses questions.

Le nom du personnage évoque bien entendu celui de la Vierge Marie : d'ailleurs, la jeune femme joue un rôle maternel envers les deux enfants. Elle se fait aussi porteuse du discours religieux entourant le mythe de la Chute particulier à l'œuvre de Pullman dont il expose les grandes lignes dans une entrevue :

¹⁰⁴ Philip Pullman, *The Amber Spyglass*, op. cit., p. 527.

It's the best thing [la Chute], the most important thing that ever happened to us, and if we had our heads straight on this issue, we would have churches dedicated to Eve instead of the Virgin Mary.¹⁰⁵

Cette affirmation prend encore plus de sens lorsqu'on sait qu'il existe une théologienne féministe¹⁰⁶ qui se nomme Mary Malone¹⁰⁷.

Cependant, Mary joue d'abord et avant tout le rôle du serpent dans la quête de Lyra. Ce sont d'ailleurs les anges qui lui indiquent cette mission lorsqu'elle s'adresse à eux par l'intermédiaire de son ordinateur dans *The Subtle Knife* :

- Find the girl and the boy. Waste no more time.
- But why?
- You must play the serpent.¹⁰⁸

Outre le rôle de la tentatrice, Mary incarne la valeur de l'expérience. Dans sa jeunesse, Mary choisit la vie religieuse. En parallèle, elle poursuit des études universitaires en physique. Elle est instruite, mais ignorante du monde extérieur à celui de sa congrégation. Lors d'un séminaire au Portugal, Mary donne une conférence. Le soir, elle est invitée par des collègues à aller manger au restaurant. C'est à ce moment qu'elle prend conscience de son innocence, de son inexpérience de la vraie vie :

"And I was so innocent – you have to remember that. I'd been such a good little girl, I'd gone to Mass regularly, I'd thought I had a vocation for the spiritual life. I wanted to serve God with all my heart. I wanted to take my whole life and offer it up like this," she

¹⁰⁵ Wendy Parsons et Catriona Nicholson, *op. cit.*, p. 119.

¹⁰⁶ Définition de la théologie féministe : " Feminist theologians want to eliminate the androcentric fallacy, and rely on themselves for understanding the God they have found to be theirs, though mediated to them by a religious tradition which causes them profound problems as one powerful form of mediating that fallacy." Pat Pinset, "Unexpected Allies? Pullman and the Feminist Theologians", dans Millicent Lenz et Carole Scott, *op. cit.*, p. 199.

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ Philip Pullman, *The Subtle Knife*, *op. cit.*, p. 250.

said, holding up her hands together, "and place it in front of Jesus to do as he liked with."¹⁰⁹

L'expérience des sens fait comprendre à Mary qu'elle s'est trompée de chemin et qu'elle n'a pas à sacrifier une vie sensuelle pour un Dieu qui n'existe pas :

"[...] I was discovering another side of myself, you know, one that liked the taste of wine and grilled sardines and the feeling of warm air on my skin and the beat of music in the background. I relished it.

So we sat and eat in the garden. [...] Well, I don't know if it was the wine or my own silliness or the warm air or the lemon tree, or whatever... But it gradually seemed to me that I'd made myself believe something that wasn't true. I'd made myself believe that I was fine and happy and fulfilled on my own without the love of anyone else."¹¹⁰

Encore ici, l'intertexte joue un rôle important en regard de la valeur véhiculée par le personnage. De fait, l'innocence comme l'expérience sont deux thèmes chers à Milton et Blake. Ainsi, dans *Paradise Lost*, Ève est-elle d'abord enchantée d'avoir consommé le fruit défendu et de voir le monde tel qu'il est :

Expérience, que ne te dois-je pas, ô le meilleur des guides! En ne te suivant pas, je serais restée dans l'ignorance; tu ouvres le chemin de la sagesse, et tu donnes accès auprès d'elle, malgré le secret où elle se retire.¹¹¹

Cependant, Ève regrette bientôt d'avoir désobéi à Dieu et d'avoir entraîné Adam avec elle dans sa chute. Adam et Ève ne peuvent maintenant se cacher derrière leur innocence et se voient tels qu'ils sont réellement :

L'innocence, qui de même qu'un voile leur avait dérobé la connaissance du mal, avait disparu. La juste confiance, la native droiture, l'honneur, n'étant plus autour d'eux, les avait laissés nus à

¹⁰⁹ Philip Pullman, *The Amber Spyglass*, op. cit., p. 465.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 465-466.

¹¹¹ John Milton, op. cit., p. 254-255.

la honte coupable : elle les couvrit, mais sa robe les découvrit
davantage.¹¹²

La dichotomie entre l'innocence et l'expérience se retrouve également évoquée à de multiples reprises chez Blake. N'en donnons pour exemple que le titre de l'un de ses recueils de poèmes : *The Songs of Innocence and of Experience*. Contrairement à la lecture que fait madame Coulter de ces poèmes (comme nous l'avons vu en dressant le portrait de Lyra), Mary Malone, quant à elle, propose une lecture beaucoup plus rassurante des mêmes textes et guide Lyra vers la découverte et l'expérience de sa propre sexualité, ce qui est plus fidèle aux poèmes de Blake :

Sleeping Lyca lay ; / While the beasts of prey, / Come from the
cavern deep, / View'd the maid asleep // The kingly lion stood /
And the virgin view'd, / Then he gambold round / O'er the
hallowd ground ; // Leopards, tygers play, / Round her as she
lay ; / While the lion old, / Bow'd his mane of gold. // And her
bosom lick, / Upon her neck, / From his eyes of flame, / Ruby
tears there came ; // While the lioness, / Loos'd her slender
dress, / And naked they convey'd / To caves the sleeping
maid.¹¹³

À la fin du poème suivant, '*The Little Girl Found*', les parents retrouvent leur fillette et ils n'ont plus peur des lions et des tigres qui représentent l'expérience sensuelle de la petite fille :

Then they followed, / Where the vision led : / And saw their
sleeping child, / Among tygers wild. // To this day they dwell /
In a lonely dell / Nor fear the wolvis howl, / Nor the lions
growl.¹¹⁴

Cette expérience passe autant par l'expérience sensuelle qu'intellectuelle puisque le fruit défendu est d'abord et avant tout le fruit de l'Arbre de la connaissance. Mary Malone est

¹¹² *Ibid.*, p. 261.

¹¹³ William Blake, "The little Girl Lost", v. 33-52, dans *The Complete Poetry & Prose of William Blake*, David Erdman (éd.), New York, Anchor Books, 1988 [1794], p. 20-21.

¹¹⁴ William Blake, "The Little Girl Found", v. 44-52, *op. cit.*, p. 22.

l'instigatrice, la tentatrice, dans cette quête de la connaissance qui est celle de Lyra. Déjà, par instinct, la jeune fille se détache de sa mère, Madame Coulter, dont elle méprise les vues religieuses extrémistes. Elle est également la seule, parmi les trois personnages principaux, à fabriquer elle-même son instrument emblématique. De plus, grâce au récit de Mary, qui raconte de quelle façon elle a cessé de croire en Dieu, Lyra fait l'expérience d'un nouveau savoir. Mary vient donc jouer le rôle d'une seconde mère auprès de Lyra : « [...] Mary Malone is more clearly the serpent mother, the initiator into knowledge – rational knowledge and sensual knowledge. »¹¹⁵

Nous venons de dresser le portrait sémiologique des trois personnages principaux de *His Dark Materials*. Ces portraits nous permettent d'observer que chacun des personnages incarne une valeur mise de l'avant dans le discours idéologique. La dernière partie de ce chapitre abordera les thèmes de la mort et de la sexualité qui sont ici fondamentaux, mais font également partie des thèmes privilégiés de la littérature pour adolescents. Nous verrons que l'auteur a en fait littéralisé ces thèmes en créant des univers particuliers qui les symbolisent et que la traversée de ces univers provoque chez les protagonistes un effet spécifique, tout en les rapprochant du but de leur quête : la maturité (dans le cas de Lyra et Will). Nous verrons donc que les valeurs dont ils sont porteurs déterminent les moyens que choisissent les personnages afin d'atteindre ce but.

¹¹⁵ Mary Harris Russell, «“Eve Again! Mother Eve!” : Pullman's Eve Variations», dans Millicent Lenz et Carole Scott, *op. cit.*, p. 217.

2.2. L'épreuve de la charnalité : mort et sexualité dans *His Dark Materials*

La thématisation de la mort et de la sexualité – les deux étant souvent liées dans les oeuvres de la littérature pour la jeunesse – s'accompagne souvent de représentations associées aux rites de passage de l'enfance à l'adolescence ou de l'adolescence à l'âge adulte. Il en va de même dans *His Dark Materials* à cette différence près que Philip Pullman met en scène de manière originale ces thématiques en inscrivant chacune dans un univers particulier. C'est dans les limites de ces univers que les expériences que font Lyra et Will de la mort ou de la sexualité sont circonscrites. Philip Pullman repousse ainsi les simples limites thématiques de la mort et de la sexualité pour créer des univers habités qui matérialisent ces limites dans la quête de Lyra et Will.

Nous observerons d'abord la spatialisation de ces deux univers et les personnages qui leur sont particuliers, puis l'effet que la traversée de ces univers provoque chez Lyra et Will, quelles sont les valeurs qui y sont mises en place et comment ces deux thèmes prennent une résonance philosophique particulière dans l'oeuvre de Pullman. Dans les romans pour adolescents, le but de la quête du personnage est généralement l'atteinte d'une certaine maturité passant par la connaissance de son caractère mortel et par l'éveil de sa sexualité. C'est ce que Roberta Seelinger Trites a appelé « *carnality* » et que nous francisons en « charnalité ». Dans le discours idéologique de *His Dark Materials*, cette charnalité prend un sens particulier, puisqu'elle est nécessaire à la survie de l'humanité. C'est pourquoi nous croyons pouvoir parler de « charnalité rédemptrice », concept que nous aborderons dans le chapitre 3.

2.2.1 Le monde des morts

Nous avons mentionné brièvement que la mort est très présente dans la littérature pour adolescents contemporaine. Dans son ouvrage *Disturbing the Universe*, Roberta Seelinger Trites rappelle comment Holden Caulfield, le protagoniste de *The Catcher in the Rye*, d'abord désorienté par la mort de son grand frère, acquiert la maturité lorsqu'il comprend qu'il ne pourra jamais empêcher sa jeune soeur de mourir, car cela fait partie de la vie. Cette conception réaliste de la mort se retrouve dans les romans réalistes (bien sûr) et socioréalistes pour adolescents. D'ailleurs, Trites insiste sur le fait qu'il existe une différence importante dans le traitement de ce thème, selon que l'oeuvre s'adresse aux enfants ou aux adolescents. Dans les textes adressés aux petits, la mort est souvent décrite par une narration indirecte et l'événement n'est pas rapporté directement au narrataire. Dans le cas de la littérature pour adolescent (et dans les romans de Philip Pullman, entre autres), la mort est décrite sans détour : «[t]his confrontation with death seems essential for adolescents to gain knowledge of death's power and of their own powerlessness over it.»¹¹⁶

Le personnage de Lyra est confronté à la mort à plusieurs reprises au cours de ses aventures. La première fois qu'elle est témoin de la mort d'un être humain, il s'agit d'hommes qui tentent de l'enlever :

Lyra stood up shakily, holding the wildcat Pantalaimon to her breast. He was twisting to look at something, and she followed his gaze, understanding and suddenly curious too : what had happened to the dead men's deamons? They were fading, that was the answer; fading and drifting away like atoms of smoke, for all that

¹¹⁶ Roberta Seelinger Trites, *op. cit.*, p. 120.

they tried to cling to their men. Pantalaimon hid his eyes, and Lyra hurried blindly after Tony Costa.¹¹⁷

Lyra prend alors conscience que le daemon disparaît après la mort de son humain. Si cette mort ne la marque pas outre mesure, celle de son ami Roger – qui survient à la fin du premier tome – lui cause une véritable souffrance. Une douleur d'autant plus grande pour Lyra que c'est son propre père, Lord Asriel, qui tue le jeune garçon. Cette mort hante la jeune fille persuadée d'être responsable de la mort de son ami parce qu'elle l'a amené avec elle au repaire de Lord Asriel. Cette mort survient à la fin du premier tome et la jeune fille ne parvient à faire son deuil qu'au moment où, rendue dans le monde des morts (au milieu du dernier tome), elle peut faire ses excuses à Roger.

Le premier homme que Will voit mourir est un voleur qui fouille sa maison. Le garçon le tue dans un geste de légitime défense :

He couldn't get it out of his mind the crack as the man's head struck the table, and the way his neck was bent so far and in such a wrong way, and the dreadful twitching of his limbs. The man was dead. He'd killed him.¹¹⁸

Nous avons remarqué, en dressant le portrait sémiologique de Will, que l'aléthiomètre le décrit comme étant un meurtrier. Au cours de l'histoire, Will doit effectivement se battre et souvent il doit en venir à tuer son adversaire. Cependant, il n'y prend aucun plaisir, comme nous pouvons le voir dans ce passage où il refuse de

¹¹⁷ Philip Pullman, *The Golden Compass*, op. cit., p. 104.

¹¹⁸ Philip Pullman, *The Subtle Knife*, op. cit., p. 7.

tuer un crapaud blessé et souffrant : «I've killed enough living things. Even a filthy stagnant pool might be better than being dead.»¹¹⁹

Comme son amie Lyra, Will est spectateur de la mort d'un être cher : son père, John Parry, qu'il vient tout juste de rencontrer pour la première fois, est assassiné sous ses yeux par une sorcière :

And there came just the first flicker of something else to both of them.
But in that same moment, as the lantern light flared over John Parry's face, something shot down from the turbid sky, and he fell back dead before he could say a word, an arrow in his failing heart.
The osprey daemon vanished in a moment¹²⁰.

Les morts auxquelles Will avait assisté auparavant (et qu'il avait parfois provoquées), ne le touchaient jamais personnellement. La mort de son père, laissant tant de questions sans réponse au jeune garçon, le pousse à suivre Lyra vers le monde des morts. Les deux enfants ont alors la même motivation : celle de retrouver un être cher disparu dans des circonstances tragiques, afin d'avoir un dernier contact avec lui.

Si le thème de la mort est exploité de manière réaliste dans la majeure partie de la trilogie, Philip Pullman pousse la réflexion un peu plus loin lorsque ses personnages décident de se rendre dans le monde des morts, sans savoir s'ils en ressortiront vivants. Dans l'univers de *His Dark Materials*, il est devenu commun pour les personnages de Lyra et Will de passer d'un univers à un autre. Cependant, ils vivent une expérience différente en traversant vers le monde des morts. De fait, lorsque Will, avec son

¹¹⁹ Philip Pullman, *The Amber Spyglass*, op. cit., p. 293.

¹²⁰ Philip Pullman, *The Subtle Knife*, op. cit., p. 321-322.

poignard subtil, crée la brèche vers l'univers des morts (sans savoir que c'est là qu'il se dirige), il ressent une sensation nouvelle marquant le fait que l'univers dans lequel il s'apprête à pénétrer est différent des autres :

He felt in the air with the knife-point. And at once he was aware of a new kind of sensation. The blade seemed to be sliding along a very smooth surface, like a mirror, and then it sank through slowly until he was able to cut. But it was resistant, like heavy cloth, and when he made an opening he blinked with surprise and alarm : because the world he was opening into was the same in every detail as the one they were already standing in. [...]

Just as the air had resisted the knife, so something in this opening resisted their going through. Will had to push against something invisible and then pull Lyra after him, and the Gallivespians could hardly make any headway at all.¹²¹

Les enfants et leurs compagnons se retrouvent donc dans le monde des morts. Ils le réalisent lorsqu'ils aperçoivent un homme, qu'ils ont pourtant vu gisant mort dans l'univers qu'ils viennent de quitter, marcher vers eux et leur parler. L'homme est en fait un fantôme et les enfants décident de le suivre croyant qu'il les guidera vers le royaume des morts. Cet univers est particulier : alors qu'ils marchent sur une route en compagnie de nombreux autres fantômes, Lyra et Will voient le paysage se ternir peu à peu :

"It's not like going blind, even," said Lyra, frightened, "because it's not that we can't see things, it's like the things themselves are fading..."

The colour was slowly seeping out of the world. A dim green-grey for the bright green of the trees and the grass, a dim sand-grey for the vivid-yellow of a field of corn, a dim blood-grey for the bricks of a neat farmhouse...¹²²

Plus les enfants s'avancent vers ce que le narrateur décrit comme la banlieue des morts, plus le monde devient gris et hostile :

The ground was sloping downwards now, and becoming more and more like a rubbish dump. The air was heavy and full of smoke,

¹²¹ Philip Pullman, *The Amber Spyglass*, op. cit., p. 244-245.

¹²² *Ibid.*, p. 262.

and of other smells besides : acrid chemicals, decaying vegetable matter, sewage. And the further down they went, the worse it got. There was not a patch of clean soil in sight, and the only plants growing anywhere were rank weeds and coarse greyish grass. Ahead of them, above the water, was the mist. It rose like a cliff to merge with the gloomy sky, and from somewhere inside it came those bird cries that Tialys had referred to. Between the waste heaps and the mist, there lay the first town of the dead.¹²³

L'accès au monde des morts est en pente descendante et ne manque pas de rappeler le voyage de Dante vers l'Enfer¹²⁴. La ville des morts est construite au bord d'un lac boueux et constamment recouvert de brume comme chez Dante. Il existe cependant une différence : Dante, malgré le fait qu'il traverse d'abord les limbes, voyage bel et bien en Enfer et est témoin des souffrances de tous les morts qui ont péché contre Dieu. En revanche, chez Pullman, l'univers que traversent Lyra et Will ressemble plus aux limbes qui seraient habités par les fantômes de tous les morts, croyants ou non, pécheurs ou non. Dans *His Dark Materials*, le lieu où se retrouvent les morts, peu importe la vie qu'ils ont vécue, n'est ni un paradis, ni un enfer : c'est le néant. Nous aborderons cet aspect plus en détail dans la partie consacrée à l'analyse du chapitre « No Way out ».

Cette représentation de la mort relève plus du fantastique que du réalisme, car le thème de la mort est employé ici de façon métaphorique. L'univers des morts est peuplé de différentes sortes de gens. Il y a entre autres ceux qui, comme Lyra et Will, s'y retrouvent par accident et doivent attendre de mourir dans la banlieue pour traverser le fleuve et pénétrer réellement dans le monde des morts. C'est dans la demeure de personnages dans une telle situation que les enfants et les Gallivespiens passent leur

¹²³ *Ibid.*, p. 266.

¹²⁴ Dante Alighieri, *La divine comédie. L'Enfer*, chant VII, Paris, Flammarion, coll. « GF-Bilingue », 1992 [1472], p.81. « Il va dans le marais qui a nom Styx / le sinistre ruisseau, quand il arrive / au pied des affreuses berges grises. »

première nuit. Ils y feront une découverte étonnante, car ces gens ne possèdent pas de daemon, mais ils ont tout de même une entité qui les accompagne toute leur vie :

What we found out when we come here, oh, long ago for most of us, we found we all brought our deaths with us. This is where we found out. We had'em all the time, and we never knew. See, everyone has a death. It goes everywhere with'em, all their life long, right close by. Our deaths, they're outside, taking the air ; they'll come in by and by. Granny's death, he's there with her, he's close to her, very close.¹²⁵

La mort devient donc un personnage. Elle est incarnée par une sorte de double propre à chaque être vivant — rappelant les daemons dans l'univers de Lyra qui sont uniques à leur humain. Les enfants croisent plusieurs de ces personnages avant de comprendre ce qu'ils sont :

There was a group of those people-shaped things outside, crouching on their heels and rolling dice, and when the children came near they stood up : five of them, all men, their faces in shadow and their clothes shabby, all silent.¹²⁶

Cette personnification de la mort – qui prend une forme originale et non celle, plus traditionnelle, de la Faucheuse – peut avoir un effet bénéfique sur le lecteur : celui de la rendre plus tangible, plus humaine. La mort devient un personnage concret dans l'histoire, comme dans cette petite maison où Lyra et Will se réfugient. Une grand-mère, alitée, y est mourante et sa mort est couchée avec elle, comme une compagne de longue date. Lyra apprend de cette dernière que si elle veut traverser vers le monde des morts, elle doit appeler sa propre mort et lui demander conseil. Lors d'une querelle avec le Gallivespion Tialys, la jeune fille tente de le provoquer en lui disant qu'il peut la tuer s'il le désire. Cette provocation est bénéfique, puisque la mort de Lyra apparaît alors à ses côtés :

¹²⁵ Philip Pullman, *The Amber Spyglass*, op. cit., p. 275.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 270.

The death stood very close, smiling kindly, his face exactly like those of all the others she'd seen ; but this was hers, her very own death, and Pantalaimon at her breast howled and shivered, and his ermine-shaped flowed up around her neck and tried to push her away from the death. But by doing that he only pushed himself closer, and realizing it he shrank back towards her again, to her warm throat and the strong pulse of her heart.¹²⁷

Lyra prend connaissance d'une partie d'elle-même qu'elle ignorait et découvre qu'elle est mortelle. Selon Roberta Seelinger Trites, il s'agit d'une des fonctions de la mort dans la littérature pour adolescent : le protagoniste atteint un autre degré de maturité lorsqu'il accepte le fait qu'il est mortel (« being-towards-death »¹²⁸). Lyra apprend aussi qu'elle doit se séparer de son daemon afin de parvenir au monde des morts. Cette décision, nécessaire mais déchirante, se produit lorsque les enfants et leurs amis tentent de monter dans la barque du Passeur. Lyra doit se séparer d'une partie d'elle-même, nous pourrions dire de son âme, pour que le bateau quitte la jetée. Cette décision de la jeune fille est décrite comme une trahison :

Then Lyra gave a cry so passionate that even in that muffled mist-hung world it raised an echo, but of course it wasn't an echo, it was the other part of her crying in turn from the land of the living as Lyra moved away into the land of the dead. [...]
And thus the prophecy that the Master of Jordan College had made to the Librarian, that Lyra would make a great betrayal and it would hurt her terribly, was fulfilled.¹²⁹

Lyra abandonne volontairement son daemon Pantalaimon, mais ce n'est pas le cas de ses compagnons de voyage. Will et les Gallivespiens n'ont jamais eu connaissance de leurs daemons : dans leurs univers respectifs, les daemons n'existent pas. Or, ils

¹²⁷ *Ibid.*, p. 281.

¹²⁸ Roberta Seelinger Trites, *op. cit.*, p. 118-119.

¹²⁹ Philip Pullman, *The Amber Spyglass*, *op. cit.*, p. 299.

souffrent tous trois autant que Lyra lorsque le bateau quitte la jetée. Pour eux, le choc de la séparation est soudain, puisqu'ils découvrent au même moment que cette partie d'eux-mêmes qu'ils ne connaissaient pas existe : « So Will knew that all those things were part of having a daemon, and that whatever his daemon was, she too was left behind, with Pantalaimon, on that poisoned and desolate shore. »¹³⁰

Cette épreuve annonce quel est le but à atteindre dans l'univers des morts : la connaissance de soi. C'est d'ailleurs ce qu'affirme le Passeur lorsque les enfants montent dans son bateau : «So if you don't know whether you're dead or not, and the little girl swears blind she'll come out again to the living, I say nothing to contradict you. What you are, you'll know soon enough». ¹³¹ Les personnages découvrent peu à peu des facettes de leur personnalité qu'ils ignoraient jusqu'à cet instant. Pour Will et les Gallivespiens, c'est le fait d'apprendre qu'ils possèdent un daemon comme Lyra qui constitue une découverte. Dans le cas de la petite fille, la connaissance de soi prend une autre forme. Nous avons vu dans son portrait sémiologique qu'elle représente la dichotomie mensonge / vérité. Or, c'est dans l'univers des morts qu'elle renie la part d'elle-même appartenant au mensonge et accepte d'incarner la vérité.

Si le personnage de Lyra personnifie le mensonge et la vérité, le monde des morts est le lieu du passage du mensonge à la vérité. En effet, le monde des morts symbolise le mensonge de la religion envers les croyants. Il est important de voir tout d'abord comment est décrit cet univers :

¹³⁰ *Ibid.*, p. 300.

¹³¹ *Ibid.*, p. 302.

They found themselves on a great plain that extended far ahead into the mist. The light by which they saw was a dull self-luminescence that seemed to exist everywhere equally, so that there were no true light, and everything was the same dingy colour.¹³²

Selon le dogme de la religion catholique, les hommes vertueux seront récompensés en accédant, après le Jugement Dernier au Royaume des Cieux, au Paradis, et les pécheurs brûleront en enfer. Dans *His Dark Materials*, tous les morts parviennent dans cet univers, peu importe la vie qu'ils ont menée sur Terre. Cet univers tient plus des limbes que du paradis ou de l'enfer. Il s'agit d'un purgatoire éternel où s'entassent les fantômes de toutes les créatures douées de conscience qui ont vécu depuis des millénaires. Ces fantômes mènent une existence dénuée d'émotion et ils attendent, sans trop savoir quoi :

Standing on the floor of this huge space were adults and children – ghost-people – so many that Lyra couldn't guess their number. At least, most of them were standing, though some were sitting and some lying down listless or asleep. No one was moving about, or running or playing, though many of them turned their look at these new arrivals, with a fearful, curiosity in their wide eyes.¹³³

Cet univers monotone et désolant n'est pas fidèle à la représentation de la « vie éternelle » promise par la religion catholique. Le lecteur sera d'ailleurs confronté à deux discours opposés prononcés par des fantômes qui attendent dans le monde des morts. L'un d'eux est le fantôme d'une jeune femme morte en martyre au début du christianisme. Elle tente de démontrer que la religion a toujours menti à propos de ce qui se passait après la mort :

“When we were alive, they told us that when we died we'd go to heaven. And they said that heaven was a place of joy and glory and we would spend eternity in the company of saints and angels praising

¹³² *Ibid.*, p. 309-310.

¹³³ *Ibid.*, p. 310.

the Almighty, in a state of bliss. That's what they said. And that's what led some of us to give our lives, and others to spend years in solitary prayer, while all the joy of life was going to waste around us, and we never knew".¹³⁴

Un autre fantôme tente de convaincre les autres qu'ils sont effectivement au Paradis et que Lyra essaie de les tromper avec ses mensonges. Cependant, ce personnage est présenté de manière à ce que le lecteur doute de la valeur de son discours.

But her ghost was thrust aside by the ghost of a man who looked like a monk: thin, pale even in his death, with dark zealous eyes. He crossed himself and murmured a prayer, and then he said: "This is a bitter message, a sad cruel joke. Can't you see the truth? This is not a child. This is an agent of the Evil One himself! The world we lived in was a vale of corruption and tears. Nothing there could satisfy us. But the Almighty has granted us this blessed place for all eternity, this paradise, which to the fallen soul seems bleak and barren, but which the eyes of faith see as it is, overflowing with milk and honey and resounding with the sweet hymns of the angels. *This* is heaven, truly!"¹³⁵

Dans le chapitre 3, nous analyserons ces faits plus en détail selon le point de vue de Lyra. Ceci nous permettra de discerner plus clairement quel est le discours idéologique qui se dessine peu à peu à ce moment du texte.

2.2.2 La redécouverte de l'Éden

Nous avons brièvement présenté au chapitre 1 la manière dont la sexualité est abordée dans le roman pour adolescent. Bien que le sujet ne soit plus tabou aujourd'hui, il demeure que l'auteur pour la jeunesse est un adulte qui transmet intentionnellement certaines valeurs à un lecteur enfant. En conséquence, la sexualité est souvent associée à des problèmes (grossesse non désirée, viol, suicide, prostitution, drogue), pour « avertir » le lecteur que la sexualité peut être « dangereuse ». Cette tendance au

¹³⁴ *Ibid.*, p. 335-336.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 336.

didactisme extrême se retrouve surtout dans les romans socioréalistes qui privilégient souvent la problématique sociale au détriment de l'histoire et des personnages. Roberta Seelinger Trites explique que la découverte de la sexualité chez les personnages de romans pour adolescents est d'abord et avant tout une forme de rite de passage :

Teenage characters in YA novels agonize about every aspect of human sexuality : decisions about whether to have sex, issues of sexual orientation, issues of birth control and responsibility, unwanted pregnancies, masturbation, orgasms, nocturnal emissions, sexually transmitted diseases, pornography, and prostitution. The occasional teenage protagonist even quits agonizing about sexuality long enough to enjoy sex, but such characters seem more the exception than the rule. But for many characters in YA novels, experiencing sexuality marks a rite of passage that helps them define themselves as having left childhood behind.¹³⁶

L'approche de Philip Pullman lui permet d'aborder ce thème de la sexualité d'une manière métaphorique – comme il l'a fait dans le cas de la mort – en créant un univers parallèle habité de créatures étranges, les Mulefa. C'est dans ce monde que Mary Malone parvient après avoir quitté Oxford et c'est également dans cet univers que débouche la sortie du monde des morts créée par Lyra et Will.

Le monde des Mulefa est un endroit paisible, champêtre et édénique que Mary découvre en empruntant une fenêtre entre les mondes. Elle se retrouve alors dans une immense prairie, chaude et accueillante :

Wide golden light, and an endless prairie or savannah, like nothing she had ever seen in her own world. To begin with, although most of it was covered in short grass in an infinite variety of buff-brown-green-ochre-yellow-golden shades, and undulating very gently in a way that the long evening light showed up clearly, the prairie seemed to be laced through and through with what looked like rivers of rock with a light grey surface.

¹³⁶ Roberta Seelinger Trites, *op. cit.*, p. 84.

And secondly, here and there on the plain were stands of the tallest trees Mary had ever seen. Attending a high-energy physics conference once in California she had taken time out to look at the great redwood trees, and marvelled : but whatever these trees were, they would have overtopped the redwoods by half again at least. Their foliage was dense and dark green, their vast trunks gold-red in the heavy evening light.¹³⁷

Cet univers est peuplé par les Mulefa, des créatures ressemblant à des ruminants, mais douées de conscience comme l'être humain. Ces êtres vivent en symbiose avec leur environnement, ils vivent en communauté et semblent très pacifiques. Les Mulefa, contrairement à tous les personnages rencontrés auparavant dans l'histoire, sont capables de voir la Poussière (qu'ils appellent *sraf*) à l'oeil nu. Lorsque Mary arrive dans leur univers, elle apprend que les Mulefa ont observé un changement dans l'équilibre de leur monde depuis trois cents ans, moment correspondant (le lecteur l'a appris dans *The Subtle Knife*) à celui où le poignard subtil a été créé et où les hommes ont commencé à traverser d'un univers à l'autre, parfois en ne prenant pas soin de refermer les fenêtres qu'ils ouvraient :

Something has gone wrong with the world. For most of the thirty-three thousand years that there have been Mulefa, we have taken care of the earth. Everything balanced. [...] But three hundred years ago the trees began to sicken. We watched them anxiously and tended them with care and still we found them producing fewer seed-pods, and dropping their leaves out of season, and some of them died outright, which had never been known. All our memory could not find a cause for this.¹³⁸

Les arbres dont parle ce *zalif* (singulier de « Mulefa »), sont au centre de la vie des Mulefa. Ils produisent les cosses que les Mulefa utilisent comme des roues lorsqu'ils deviennent adultes. L'arbre à cosse est aussi au coeur de leur histoire collective, car les

¹³⁷ Philip Pullman, *The Amber Spyglass*, op. cit., p. 86.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 246.

Mulefa se souviennent de l'histoire de la première zalif et cette histoire est similaire à celle d'Adam et Ève :

The story tells that the snake said What do you know? What do you remember? What do you see ahead? And she said Nothing, nothing, nothing. So the snake said Put your foot through the hole in the seed-pod where I was playing, and you will become wise. So she put a foot in where the snake had been. And the oil entered her foot and made her see more clearly than before, and the first thing she saw was the sraf. It was so strange and pleasant that she wanted to share it at once with all her kindred. So she and her mate took the first ones, and they discovered that they knew who they were, they knew they were mulefa and not grazers. They gave each other names. They named themselves mulefa. They named the seed-tree, and all the creatures and plants. Because they were different, said Mary.¹³⁹

Contrairement à l'histoire d'Adam et Ève, aucun Dieu n'interdit à la zalif de toucher au fruit de l'arbre à cosse. Le serpent est le « tentateur », mais cette tentation n'est pas péjorative, au contraire puisque pour les Mulefa, le serpent est sacré. Le rôle de la tentatrice, joué par Mary Malone, est représenté de la même façon. La notion de péché est complètement évacuée de ce récit afin de mettre en valeur celle de l'expérience. La découverte de l'huile contenue dans la cosse permet à la zalif de découvrir qui elle est, de prendre connaissance d'elle-même et de son environnement. Cette connaissance lui donne même le pouvoir de nommer les choses qui l'entourent. Alors que dans le mythe catholique, c'est Dieu, le créateur de toute chose, qui possède ce pouvoir, les Mulefa deviennent maîtres de leur vie, de leur personne et de leur environnement. Dans l'univers des Mulefa, la pleine connaissance de soi passe d'abord par l'expérience. C'est vers cet univers que Will, inconsciemment, a créé la sortie du monde des morts. Il est donc possible, sachant cela, d'interpréter le monde des Mulefa comme un retour au

¹³⁹ *Ibid.*, p. 236-237.

paradis, ou pour reprendre le titre des oeuvres de Milton : *Paradise Lost* et *Paradise found*. Depuis des siècles, l'Église promet aux croyants un retour au Paradis après le Jugement dernier s'ils sont méritants. Le monde des Mulefa constitue cette terre promise, cependant ce n'est pas Dieu qui l'offre à l'humanité, mais Lyra et Will.

En sortant du monde des morts, Lyra et Will commencent, sans le savoir, leur passage vers l'âge adulte. Juste avant de pénétrer dans le monde des Mulefa, ils sont attaqués par les Spectres, qui ne s'en prennent qu'aux adultes. Lyra et Will sont tout d'abord insensibles à ces créatures, mais après avoir traversé le monde des morts, donc après avoir franchi une étape vers la maturité, ils y sont vulnérables. C'est dans le monde des Mulefa que s'accomplit la deuxième partie de leur rite de passage, soit la découverte de la sexualité.

Les effets de cette découverte trouvent leur reflet dans la caractérisation des personnages. Ainsi, dès son arrivée dans cet univers, Lyra – autrefois garçon manqué et sans pudeur – devient timide en présence de Will. Après s'être réveillée d'un rêve dans lequel Pantalaimon lui révélait sa forme définitive, Lyra désire aller se baigner dans la rivière. À la pensée que Will pourrait la voir nue, elle est toute troublée :

Will was still asleep under the tree, the lazy thing. Lyra thought of waking him up, but if she was on her own, she could swim in the river. She happily used to swim naked in the river Cherwell, with all the other Oxford children, but it would be quite different with Will, and she blushed even to think of it.¹⁴⁰

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 457-458.

Ce passage rappelle la Genèse lorsque Adam et Ève se rendent compte de leur nudité après avoir mangé le fruit défendu. Il permet aussi d'observer que la petite Lyra a déjà évolué, qu'elle devient une jeune fille qui commence à prendre conscience de son corps. Cependant, contrairement à ce que nous aurions rencontré dans un roman socioréaliste, le message s'arrête ici. Pullman n'insiste pas sur cet événement, Lyra ne se pose pas plus de questions : il revient donc au lecteur de comprendre par lui-même ce qui se produit chez le personnage.

C'est dans cet univers que Lyra accomplit la deuxième prophétie qui parle d'elle : elle succombe à la tentation et devient une seconde Ève. La scène pendant laquelle les enfants échangent leur premier baiser est également une transposition de l'histoire d'Adam et Ève. Lyra et Will partent à la recherche de leurs daemons abandonnés sur la rive du lac menant au monde des morts et ils parviennent à un petit boisé. Comme le soleil du midi est cuisant, ils décident de s'arrêter sous les arbres pour se rafraîchir et manger un peu :

They unfolded the cloth and ate some bread and cheese. For some reason their hands were slow and clumsy, and they hardly tasted the food, although the bread was floury and crisp from the hot baking-stones, and the cheese was flaky and salty and very fresh. Then Lyra took one of those little red fruits. With a fast-beating heart, she turned to him and said, "Will..." And she lifted the fruit gently to his mouth. She could see from his eyes that he knew at once what she meant, and that he was too joyful to speak. Her fingers were still at his lips, and he felt them tremble, and he put his own hand up to hold hers there, and then neither of them could look ; they were confused ; they were brimming with happiness. Like two moths clumsily bumping together, with no more weight than that, their lips touched. Then before they knew how it happened, they were clinging together, blindly pressing their faces toward each other. "Like Mary said – " he whispered – "you know straight away when you like someone – when you were asleep, on the mountain, before she took you away, I told Pan –"

“I heard,” she whispered, “I was awake and I wanted to tell you the same and now I know what I must have felt all the time : I love you, Will, I love you —”

The word *love* set his nerves ablaze. All his body thrilled with it, and he answered her in the same words, kissing her hot face over and over again, drinking in with adoration the scent of her body and her warm honey-fragrant hair and her sweet moist mouth that tasted of the little red fruit.

Around them there was nothing but silence, as if all the world were holding its breath.¹⁴¹

Le monde des Mulefa constitue donc plus concrètement le lieu du passage de l'innocence à l'expérience. Dans le cas de Lyra et Will, cette expérience se manifeste par la découverte de leur sexualité, donc de leur passage à l'âge adulte. Le seul baiser n'a pas encore fait d'eux des adultes comme le constate Mary alors qu'elle les voit revenir main dans la main :

Mary turned, spyglass in hand, to see Will and Lyra returning. They were some way off; they weren't hurrying. They were holding hands, talking together, heads close, oblivious to everything else; she could see that even from a distance.

She nearly put the spyglass to her eye, but held back, and returned it to her pocket. There was no need for the glass ; she knew what she would see; they would seem to be made of living gold. They would seem the true image of what human being always could be, once they had come into their inheritance.

The Dust pouring down from the stars had found a living home again, and these children-no-longer-children, saturated with love, were the cause of it all.¹⁴²

L'événement qui les amène réellement au seuil de l'âge adulte se produit un peu plus tard, alors qu'ils ont retrouvé leurs daemons (qui n'ont pas encore pris leur forme définitive) et viennent d'apprendre qu'ils devront se séparer pour toujours.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 491-492.

¹⁴² *Ibid.*, p. 497.

Après avoir appris cette nouvelle et être passés par toute une vague d'émotions, les deux amoureux se calment et acceptent leur sort. Les deux daemons s'approchent d'eux, Pantalaimon sous la forme d'une hermine et Kirjava, le daemon de Will, sous la forme d'un chat. Lyra sent que Pantalaimon a adopté sa forme définitive :

"Pan," Lyra said as he flowed up on to her lap, "you're not going to change a lot any more, are you?"

"No," he said.

"It's funny," she said, "you remember when we were younger and I didn't want you to stop changing at all... Well, I wouldn't mind so much now. Not if you stay like this."¹⁴³

En acceptant le fait que Pantalaimon ne changera plus de forme, Lyra démontre la nouvelle maturité qu'elle a acquise. Elle prouve aussi qu'elle est prête à entreprendre une nouvelle étape dans sa vie.

Will aussi pose un geste important à ce moment de l'histoire : volontairement, il caresse la fourrure de Pantalaimon et brise le tabou qui existe dans le monde de Lyra. Ce passage est le seul que l'on puisse interpréter comme un « acte sexuel ». Le tout est décrit sur le mode métaphorique et le narrateur ne dévoile aucun détail de ce qui se passe réellement entre les deux amoureux : c'est au lecteur d'imaginer ce qu'il veut :

Will put his hand on hers. A new mood had taken hold of him, and he felt resolute and peaceful. Knowing exactly what he was doing and exactly what it would mean, he moved his hand from Lyra's wrist and stroke the golden fur of her daemon.

Lyra gasped. But her surprise was mixed with pleasure so like the joy that flooded through her when she had put the fruit to his lips that she couldn't protest, because she was breathless. With a racing heart she responded in the same way : she put her hand on the silky warmth of Will's daemon, and as her fingers tightened in the fur she knew that Will was feeling exactly what she was.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 527.

And she knew too that neither daemon would change now, having felt a lover's hand on them. These were their shapes for life : they would want no other.

So, wondering whether any lovers before them had made this blissful discovery, they lay together as the earth turned slowly and the moon and stars blazed above them.¹⁴⁴

Dans le cas de Mary, qui est déjà adulte, cette expérience prend plutôt la forme d'une réconciliation entre deux parties d'elle-même qui lui semblaient contraires. En fabriquant son miroir d'ambre et en découvrant la Poussière, Mary arrive à combiner son désir de la vie matérielle et sensuelle et son besoin d'une vie spirituelle. Cette expérience se traduit dans l'histoire par une sorte de transe que Mary vit alors qu'elle observe la Poussière sur les branches d'un énorme arbre à cosse :

The drift was mesmerizing. How easy it would be to fall into a trance, and let her mind drift away with the floating particules...

Before she knew what she was doing, and because her body was lulled, that was exactly what happened. She suddenly snapped awake to find herself outside her body, and she panicked.

[...]

The body slumbered on, and the self that observed was being borne away out of the canopy of leaves altogether and into the open sky.

And no matter how she struggled she could make no headway. The force that carried her out was as smooth and powerful as water pouring over a weir : the particules of Dust were streaming along as if they too were pouring over some invisible edge.

And carrying her away from her body.

She flung a mental lifeline to that physical self, and tried to recall the feeling of being in it : all the sensations that made up being alive. The exact touch of her friend Atal's soft-tipped trunk caressing her neck. The taste of bacon and eggs. The triumphant strain in her muscles as she pulled herself up a rockface. The delicate dancing of her fingers on a computer key board. The smell of roasting coffee. The warmth of her bed on a winter day. [...]

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 527-528.

And then she sank back in her body, and awoke.¹⁴⁵

Nous verrons dans la dernière partie de notre analyse que l'expérience sensuelle, comme celle qui permet à Mary de retrouver son corps physique, est fondamentale dans le discours idéologique de *His Dark Materials*.

Pour Lyra, le passage de l'innocence à l'expérience est marqué par un autre événement : elle n'arrive plus à lire son aléthiomètre, comme elle y arrivait autrefois par la grâce de l'innocence. Elle qui, auparavant, parvenait à déchiffrer le lecteur de symboles par intuition, apprend qu'elle devra maintenant faire comme tous les érudits de son monde et apprendre à le lire par expérience. C'est l'ange Xaphania, personnification de Sophia (la sagesse), qui lui annonce cette nouvelle :

“Why –” Lyra began, and found her voice weak and trembling –
 “why can’t I read the alethiometer anymore? Why can’t I even do that? That was the one thing I could do very well, and it’s just not there any more – it just vanished as if it had never come...”
 “You read it by grace,” said Xaphania, looking at her, “and you can regain it by work.”
 “How long will that take?”
 “A lifetime.”
 “That long...”
 “But your reading will be even better then, after a lifetime of thought and effort, because it will come from conscious understanding. Grace attained like that is deeper and fuller than grace that comes freely, and furthermore, once you’ve gained it, it will never leave you.”¹⁴⁶

Cet événement majeur dans le cheminement de Lyra permet de rattacher la trilogie au troisième texte dont Pullman avoue s'être directement inspiré, *Sur le théâtre de marionnettes*, de Heinrich von Kleist. Il s'agit d'une discussion entre deux hommes à

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 384-386.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 519-520.

propos de la grâce naturelle des marionnettes que ne pourrait reproduire un être doué de conscience. Le texte se conclut ainsi :

- Nous voyons que, dans le monde organique, plus la réflexion paraît faible et obscure, plus la grâce est rayonnante et domine. Mais comme deux droites situées du même côté d'un point se coupent et se recoupent après être passées par l'infini, ou comme l'image d'un miroir concave revient soudain devant nous, après s'être éloignée à l'infini, de même la grâce elle-même revient lorsque la connaissance a, pour ainsi dire traversé un infini. La grâce apparaît sous sa forme la plus pure dans cette anatomie humaine qui n'a aucune conscience, ou qui a une conscience infinie, donc dans une marionnette ou dans un dieu.
- Cela signifie-t-il, dis-je, quelque peu perplexe, que nous devrions manger de nouveau le fruit de l'arbre de la connaissance pour retourner à l'état d'innocence?
- Bien sûr, conclut-il, mais c'est le dernier chapitre de l'histoire du monde.¹⁴⁷

Le monde des Mulefa est donc, tout comme le monde des morts, un univers crucial dans le développement des personnages et leur quête de la maturité. La valeur qui est mise de l'avant dans cet univers est celle de l'expérience : l'expérience des sens et l'expérience du savoir. Munis des valeurs acquises dans le monde des morts et dans celui des Mulefa, les personnages sont donc prêts à devenir adultes et à entamer une autre partie de leur vie. Nous avons vu jusqu'à présent que, pour les adolescents, la maturité était acquise entre autres par la découverte de leur sexualité. Ce que nous démontrerons c'est que dans l'oeuvre de Pullman, cet aspect de la vie humaine est plutôt exprimé sous l'angle de la sensualité en général, plutôt que sous l'angle de la sexualité purement physiologique. Nous revenons donc à l'emploi du mot charnalité qui, en français, dénote surtout les appétits sexuels, la faiblesse de la chair, tout ce qui peut se

¹⁴⁷ Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de Marionette*, dans Nicholas Tucker, *Rencontre avec Philip Pullman*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2004, p. 210.

rapporter à l'expérience du corps, mais en sous-entendant presque la notion de péché. Nous croyons que l'expérience sensuelle décrite par Pullman suggère une charnalité dépouillée de fausse pudeur et de culpabilité. C'est, entre autres, ce que l'analyse de deux chapitres particuliers de *The Amber Spyglass* nous permettra de démontrer.

CHAPITRE 3

CES HISTOIRES QUI FONT GRANDIR : LE POUVOIR DES « HISTOIRES VRAIES » DANS *HIS DARK MATERIALS*

Dans le chapitre précédent, les personnages de Lyra, Will et Mary, ainsi que deux thèmes fondamentaux à l'histoire de *His Dark Materials*, la mort et la sexualité ont été étudiés afin de comprendre, de façon générale, comment l'oeuvre est structurée, quels sont les attributs des personnages, leurs rôles narratifs et sémiologiques dans l'intrigue, mais aussi comment s'élabore le discours idéologique de l'oeuvre. Cette analyse a aussi permis d'observer que les thèmes de la mort et de la sexualité dépassent les frontières de la simple représentation thématique : ils occupent effectivement un rôle spatial dans l'intrigue et sont aussi des points déterminants dans la quête des personnages principaux. Dans le présent chapitre, nous répondrons à nos objectifs de recherche en déterminant quelles sont les stratégies textuelles à l'oeuvre dans deux extraits particuliers de *The Amber Spyglass* et qui tendent à favoriser l'adhésion du lecteur au discours idéologique dont nous avons exposé les valeurs principales dans l'analyse précédente.

Le fil conducteur de cette deuxième partie d'analyse sera celui des histoires vraies si importantes pour Philip Pullman. Les deux chapitres choisis dans le troisième tome, *The Amber Spyglass*, sont représentatifs de l'importance de cette notion dans la construction du discours idéologique de l'oeuvre. De plus, à ces deux moments précis de l'histoire,

les valeurs représentées par les personnages se condensent et permettent d'entrevoir de manière plus précise quel sera finalement le discours idéologique proposé par les romans. Afin d'étudier ces deux extraits, nous nous servons d'outils méthodologiques élaborés par Vincent Jouve dans sa *Poétique des valeurs*, soient les indications de lecture dans les paratexte (titres des chapitres), texte (focalisation et narration intradiégétique) et intertexte (intertextualité particulière à chacun des extraits) des deux chapitres choisis. L'étude de ces éléments nous permettra par la suite d'en venir au concept de la charnalité rédemptrice, lien entre les valeurs incarnées par les personnages, les histoires vraies et les thèmes de la mort et de la sexualité. Cette charnalité rédemptrice serait, selon nous, l'élément clé du discours idéologique développé dans *His Dark Materials*.

3.1 « No way out » : l'impasse du mensonge

Le premier chapitre que nous avons choisi d'analyser s'intitule « No way out ». Lyra et ses compagnons sont arrivés dans le monde des morts et se sont fait attaquer par les harpies. Ils sont à la recherche du fantôme de Roger, l'ami de Lyra. Dans le chapitre précédent, Lyra discute avec les fantômes d'enfants. À un certain moment, elle leur demande ce qu'ils feraient s'ils n'étaient plus prisonniers des harpies :

“What would you do, if you could?” said Lyra.

“Go up to the world again!”

“Even if it meant you could only see it once, would you still want to do that?”

“Yes! Yes! Yes!”

“Well, anyway, I’ve got to find Roger,” said Lyra, burning with her new idea ; but it was for Will to know first.

[...]

Then, unable to keep her idea to herself any more, she turned to Will ; but she had to whisper. She put her lips to his ear, and in a noisy rush of warmth he heard her say :

“Will, I want us to take *all* these poor dead ghost-kids outside – the grown-ups as well – we could set ‘em free! We’ll find Roger and your father, and then let’s open the way to the world outside, and set ‘em all free!”¹⁴⁸

Ce chapitre se conclut sur le nouveau projet de Lyra, celui de libérer les fantômes. Ce projet se révèle être une partie importante de la quête de Lyra, car il symbolise la libération de tous les êtres vivants du joug imposé par l’Autorité divine. Afin de comprendre en quoi le chapitre dans lequel ce projet est mis à exécution est central dans l’oeuvre et essentiel à l’élaboration du discours idéologique de la trilogie, nous étudierons d’abord son titre. La focalisation (intersubjectivité) et la coordination des points de vue à l’intérieur de cet extrait sont très révélateurs de la construction du discours idéologique, car c’est à ce moment de l’intrigue que l’importance des histoires vraies fait surface. Lyra, qui a jusque là raconté des histoires inventées et rocambolesques, comprend alors que la vérité est plus nourrissante que le mensonge. Elle prend conscience qu’elle possède le pouvoir de raconter des histoires vraies et que cette manière de raconter influence plus directement son auditoire.

3.1.1 «Et la vérité fera de vous des hommes libres.»

La première indication de lecture du passage qui nous intéresse se situe dans le paratexte. Le titre du chapitre — « No way out » — indique au lecteur que le projet de Lyra, présenté auparavant, pourrait ne pas se réaliser : l’expression suggère en effet que l’issue cherchée par Lyra — l’ouverture d’une brèche permettant la fuite des fantômes vers un autre monde — n’existe pas. C’est donc sans succès que Will tente de créer une

¹⁴⁸ Philip Pullman, *The Amber Spyglass*, op. cit., p. 317-319.

telle ouverture. Situé très profondément dans la terre, le monde des morts donne seulement sur des roches dans les autres univers.

La deuxième indication de lecture se situe dans le choix de la focalisation. Selon John Stephens, le point de vue constitue un lieu primordial de l'inscription du contrôle auctorial implicite dans la narration puisque le narrateur s'y voit imposer une position de lecture subjective. Il s'agit donc d'un point d'ancrage important du discours idéologique dans l'oeuvre. Dans *His Dark Materials*, l'utilisation du point de vue varie d'un roman à l'autre. Si, dans *The Golden Compass*, le lecteur peut suivre la majorité de l'histoire selon le point de vue de Lyra, les choses changent dès *The Subtle Knife*. En effet, dans le deuxième tome, l'arrivée d'un nouveau protagoniste, Will, permet au lecteur d'adopter un second point de vue. Le premier chapitre se déroule en grande partie selon le point de vue du garçon, même lorsqu'il rencontre Lyra :

And as he stood wondering, the door burst open and something came hurtling at him like a wild beast. [...] A girl about his own age, ferocious, snarling, with ragged dirty clothes and thin bare limbs.¹⁴⁹

Cela dit, il faut noter qu'à la faveur du sommeil de Will, la focalisation retourne vers la jeune fille, mais son point de vue ne sera désormais plus le seul adopté par le narrateur. L'intersubjectivité de la trilogie commence à se développer : le lecteur a maintenant accès à plusieurs points de vue, dont celui de personnages secondaires. Cette intersubjectivité se poursuit dans le troisième tome, puisque le lecteur a accès au point de vue des trois personnages principaux (Lyra, Will et Mary) et à celui d'une multitude

¹⁴⁹ Philip Pullman, *The Subtle Knife*, op. cit., p. 20.

de personnages secondaires. Selon Iser, cette profusion de points de vue narratifs est importante dans la construction du discours dans le récit :

[L]'important est que la mobilité du point de vue permet au lecteur de déployer le texte dans la multiplicité de ses perspectives. Il en résulte un réseau de relations possibles dont la singularité réside en ceci que ce ne sont pas des données isolées des différentes perspectives textuelles qui sont reliées les unes aux autres, mais bien les perspectives "éveillant" et éveillées qui sont établies dans un rapport d'observation réciproque. Ainsi, le point de vue mobile peut déployer un réseau relationnel qui, dans les moments articulés de la lecture, peut toujours potentiellement recouvrir le texte dans son entièreté.¹⁵⁰

Ce déplacement d'un point de vue à un autre permet au lecteur d'organiser les informations perçues par les différents personnages focalisés, donc de donner sens au récit qui se construit sous ses yeux et de cerner les grandes lignes du discours idéologique de l'œuvre :

Le lecteur, ne pouvant adopter simultanément tous les points de vue, se déplace au cours de la lecture (selon des modalités strictement déterminées par le texte) de perspective en perspective. C'est à travers la façon dont il coordonne les différents points de vue qu'il construit le sens du récit.¹⁵¹

L'analyse de la coordination des points de vue dans le chapitre « No way out » permet de comprendre quelles sont les informations fournies au lecteur selon les différentes focalisations. Malgré le fait que les dialogues entre les personnages occupent une grande partie du chapitre, les événements principaux sont racontés dans la narration. Lorsque celle-ci est focalisée, c'est essentiellement le point de vue de Lyra qui domine, mais le lecteur a aussi accès aux points de vue de Will, des Gallivespiens et des fantômes.

¹⁵⁰ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 215.

¹⁵¹ Vincent Jouve, *Poétique des valeurs, op. cit.*, p. 136.

Dans la première partie du chapitre qui présente Lyra et Will en train de réfléchir à la manière de créer un accès hors du monde des morts, la narration adopte en alternance le point de vue de chacun des deux protagonistes. Depuis ces deux perspectives, ce sont principalement des événements négatifs qui sont rapportés, ce qui a pour effet de créer une certaine angoisse chez le lecteur qui comprend l'urgence de la situation dans laquelle Lyra et Will sont plongés.

Le point de vue de Lyra permet de comprendre que la jeune fille pense continuellement à son daemon qu'elle vient d'abandonner. C'est également à travers ses yeux que le lecteur se rend compte que Will et Lyra sont en très mauvais état :

But she thought he looked so ill, with his face drawn in pain and with dark rings around his eyes, and his hand was shaking, and his fingers were bleeding again ; he looked as sick as she felt. They couldn't go on much longer without their daemons. She felt her own ghost quail in her body, and hugged her arms tightly, aching for Pan.¹⁵²

Les deux enfants sont très malades parce qu'ils sont séparés de leurs daemons, ils doivent donc se dépêcher de trouver une issue pour sortir du monde des morts et libérer les fantômes. Cependant, Will n'arrive pas à trouver un monde dans lequel il peut créer une ouverture. Le lecteur découvre cet obstacle selon le point de vue du jeune garçon :

And the same thing happened, though he knew it was a different world. He'd opened windows before to find himself above the ground of another world, so he shouldn't have been surprised to find he was underground for a change, but it was disconcerting. Next time he felt carefully in the way he'd learned, letting the tip search for the resonance that revealed a world where the ground was in the same place. But the touch was wrong

¹⁵² Philip Pullman, *The Amber Spyglass*, p. 328.

wherever he felt. There was no world anywhere he could open into; everywhere he touched, it was solid rock.¹⁵³

Le moment principal de la narration est celui où Lyra raconte son histoire aux fantômes. Ce passage est rapporté en discours indirect selon le point de vue de la jeune fille et le lecteur a accès à ses pensées alors qu'elle raconte cette histoire. Le chapitre se conclut sur un passage important, rapporté aussi selon le point de vue de Lyra. La jeune fille, après avoir entendu le témoignage du fantôme d'un moine zélé qui l'accuse de vouloir faire du mal aux fantômes, doute du bien-fondé de son projet :

Lyra felt bewildered. Was she wrong? Was she making some great mistake? She looked around: gloom and desolation on every side. But she'd been wrong before about the appearance of things, trusting Mrs Coulter because of her beautiful smile and her sweet scented glamour. It was so easy to get things wrong; and without her daemon to guide her, maybe she was wrong about this too.¹⁵⁴

Heureusement, Will sent que son amie doute d'elle-même et il lui fait voir qu'elle doit avoir confiance en elle. Lyra écoute Will et ce que ses sens lui disent : «She nodded. She had to trust her body and the truth of what her senses told her ; she knew Pan would have done.»¹⁵⁵ Cet événement vient insuffler un peu d'espoir au lecteur sur le sort réservé aux personnages : s'il doutait lui aussi que le choix de Lyra et Will de libérer les fantômes fût le bon, le fait de voir que la jeune fille est convaincue d'avoir raison peut lui redonner confiance en leur réussite.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 327.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 337.

¹⁵⁵ *Idem.*

Dans son essai, Vincent Jouve mentionne un autre type d'indication de lecture, c'est-à-dire l'intertextualité. Nous avons déjà étudié les intertextes majeurs utilisés par Philip Pullman, mais ici, nous observerons l'intertextualité à partir de la citation en exergue du chapitre: « And ye shall know the truth, and the truth shall make you free. » Cette phrase est tirée de l'Évangile selon saint Jean (8. 32). Situons cette phrase dans son contexte original : Jésus s'adresse aux Juifs qui croient qu'il est le Fils de Dieu. Il leur dit : « “Si vous demeurez dans ma parole, vous êtes vraiment mes disciples, vous connaîtrez la vérité et la vérité fera de vous des hommes libres.” »¹⁵⁶ Les Juifs, puisqu'ils sont descendants d'Abraham, considèrent qu'ils n'ont jamais connu l'esclavage, donc que Jésus ne peut les libérer :

Pourquoi ne comprenez-vous pas mon langage? Parce que vous n'êtes pas capables d'écouter ma parole. Votre père, c'est le diable, et vous avez la volonté de réaliser les désirs de votre père. Dès le commencement il s'est attaché à faire mourir l'homme; il ne s'est pas tenu dans la vérité parce qu'il n'y a pas en lui de vérité. Lorsqu'il profère le mensonge, il puise dans son propre bien parce qu'il est menteur et père du mensonge. [...] En vérité, en vérité je vous le dis, si quelqu'un garde ma parole, il ne verra jamais la mort.¹⁵⁷

Ce passage est très évocateur dans le cas qui nous préoccupe, puisque Lyra réussit à libérer les morts de leurs limbes en acquérant le pouvoir de raconter des histoires vraies. Lyra représente un personnage christique puisqu'elle sauve l'humanité. En proposant à son lecteur une citation renvoyant à cet épisode précis du Nouveau Testament, Pullman l'invite à relire ce passage de l'Évangile selon Saint Jean. Ce que l'histoire de *His Dark Materials* suggère, en particulier dans le chapitre « No way out », c'est plutôt que

¹⁵⁶ Nouveau Testament, Jean 8.32, dans *La Bible. Traduction oecuménique de la Bible comprenant l'Ancien et le Nouveau Testament*, Montréal, les éditions Le Cerf, 1975, p. 1492.

¹⁵⁷ *Idem*.

l'Autorité (Dieu) est un menteur, un usurpateur, qui a maintenu en esclavage pendant des siècles les hommes et les créatures dotées de conscience vivant dans les autres univers. En perpétuant le mensonge d'une rédemption après la mort pour celui qui vivait en ignorant le péché, l'Autorité s'assure la servitude totale des hommes. En proposant une vie basée sur la vérité, sur l'expérience de la sensualité et sur le libre arbitre, Lyra promet aux fantômes de les libérer de l'éternité monotone à laquelle ils étaient condamnés par l'Autorité :

So they set off, and the numberless millions of ghosts began to follow them. Behind them, too far back for the children to see, other inhabitants of the world of the dead had heard what was happening, and were coming to join the great march. Tialys and Salmakia flew back to look, and were overjoyed to see their own people there, and every other kind of conscious being who had ever been punished by the Authority with exile and death.¹⁵⁸

Nous avons observé comment certaines parties du paratexte, du texte et de l'intertexte peuvent produire un effet chez le lecteur. Nous analyserons maintenant comment Lyra découvre qu'elle peut influencer ses narrataires en racontant des histoires vraies.

3.1.2 Lyra et l'expérience de la vérité

Dans le chapitre « No Way Out », Lyra assume le rôle de narratrice intradiégétique. Elle s'adresse à deux groupes de narrataires (intradiegétiques eux aussi), soit les fantômes et les harpies.

Observons quelles sont les différences dans l'attitude de Lyra lorsqu'elle raconte une histoire inventée et lorsqu'elle raconte une histoire vraie. Pour ce faire, il est important d'observer dans la narration ce que Philippe Hamon appelle le discours évaluatif :

¹⁵⁸ Philip Pullman, *The Amber Spyglass*, op. cit., p. 337.

Ces évaluations, chez de nombreux romanciers, servent à mettre en relief, d'abord, la position d'un personnage à un moment précis de l'intrigue, moment de « prise de parole » qui peut coïncider avec une « prise de pouvoir », moment qui, selon l'acceptation positive ou négative du commentaire, sera donc désigné comme moment « fort » ou moment « faible » de l'histoire du parleur et/ou de son interlocuteur.¹⁵⁹

D'abord, lorsqu'elle raconte une histoire qu'elle invente, Lyra se sent invincible, elle éprouve un sentiment de fierté et de puissance. Elle se convainc elle-même de la véracité de ses histoires. Lorsqu'elle apprend qu'elle est la fille de Lord Asriel et de Madame Coulter, Lyra tente de s'habituer à la réalité de sa naissance en inventant une histoire pour les enfants des Gitans. Elle est persuadée de son talent, mais si elle réussit à impressionner les enfants, elle ne dupe pas Ma Costa la gitane qui l'a recueillie et qui connaît sa véritable histoire :

Lyra had to adjust to her new sense of her own story, and that couldn't be done in a day. [...] But, being Lyra, she didn't fret about it for long, for there was the fen town to explore and many gyptian children to amaze. Before the three days were up she was an expert with a punt (in her eyes, at least) and she gathered a gang of urchins about her with tales of her mighty father, so unjustly made captive. [...] She wove the details into a mental tapestry even clearer and sharper than the stories she made up, and lived over and over again the flight from the cottage, the concealment in the closet, the harsh-voiced challenge, the clash of swords –
 “Swords? Great God, girl, you dreaming?” Ma Costa said.¹⁶⁰

Dans la majeure partie des trois romans, Lyra croit que sa principale qualité est son habileté à mentir et à raconter des histoires inventées, comme nous l'avons déjà vu dans le portrait de son personnage. Elle incarne donc le mensonge. Il s'agit d'une caractéristique ancrée en elle et elle retire beaucoup de plaisir et d'orgueil grâce à ce

¹⁵⁹ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, op. cit., p. 133.

¹⁶⁰ Philip Pullman, *The Golden Compass*, op. cit., p. 130-132.

talent. Lorsqu'elle connaît mieux Will, elle est fière de pouvoir lui montrer ce qu'elle sait faire avec les mots :

"I'll tell you about it," said Lyra.
As she said that, as she took charge, part of her felt a little stream of pleasure rising upwards in her breast like the bubbles in champagne. And she knew Will was watching, and she was happy that he could see her doing what she was best at, doing it for him and for all of them.¹⁶¹

C'est pourquoi, lorsqu'elle arrive devant les harpies, elle croit qu'elle saura les impressionner aussi, comme elle a toujours su le faire auparavant :

And even in her sickness and pain, Lyra felt that she'd just been dealt the ace of trumps.
"Oh, be careful," whispered Salmakia, but Lyra's mind was already racing ahead through the story she'd told the night before, shaping and cutting and improving and adding: *parents dead; family treasure; shipwreck; escape...*¹⁶²

Cependant, les harpies ne réagissent pas comme les autres auditeurs que Lyra a connus par le passé. Dans le monde des morts, les harpies la traitent de menteuse et l'attaquent féroceement ; la jeune fille perd alors toute confiance en elle. Lorsque les fantômes lui demandent de parler du monde des vivants, elle est réticente à prendre la parole, mais Will la convainc en lui disant de raconter la vérité. L'extrait suivant illustre l'attitude de Lyra, désormais beaucoup plus simple et humble lorsqu'elle prend la parole :

And Lyra began to talk about the world she knew.
[...] First she described the Claybeds, making sure she got in everything she could remember, the wide ochre-coloured washing pits, the dragline, the kilns like great brick beehives.
[...] And she described the smells around the place [...]. As she spoke, playing on all their senses, the ghosts crowded closer, feeding on her words, remembering the time when they had flesh and skin and nerves and senses, and willing her never to stop.¹⁶³

¹⁶¹ Philip Pullman, *The Amber Spyglass*, op. cit., p. 276.

¹⁶² *Ibid.*, p. 307.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 329-330.

Il est important de remarquer que les histoires de Lyra sont généralement rapportées par le discours indirect. Donc, le narrateur peut émettre un discours évaluatif à travers la narration, même si celle-ci est focalisée sur Lyra :

Le vocabulaire évaluatif peut aussi indirectement s'introduire dans le texte *via* la mention de l'euphorie ou de la dysphorie, du plaisir ou de l'ennui des interlocuteurs consécutifs à la parole d'autrui, c'est-à-dire à travers la référence à un *pathétique* de l'émission ou de la réception de la parole. Ici ce n'est pas tant le commentaire sur la « manière » de la parole (ou sur sa *correction*) qui vient rétroactivement frapper le personnage d'un signe positif ou négatif, que le commentaire sur les résultats, pour lui, de cette parole, ces résultats pouvant non seulement être concrets, mais aussi psychologiques.¹⁶⁴

Ce discours évaluatif permet au narrateur d'orienter la lecture selon l'angle qu'il désire et de mettre en évidence des valeurs importantes à la compréhension du discours idéologique de l'oeuvre.

Voyons maintenant comment les différents narrataires réagissent aux histoires qui leur sont racontées. Dans le cas de cet extrait, le commentaire du narrateur sur l'attitude de l'auditoire de Lyra (qui raconte une de ses histoires inventées), n'est pas très flatteur :

The people ate up this nonsense with placid credulity, and even the deaths crowded close to listen, perching on the bench or lying on the floor close by, gazing at her with their mild and courteous faces as she spun out the tale of her life with Will in the forest.¹⁶⁵

Le narrateur qualifie l'histoire de Lyra de « nonsense » et de « tale ». L'attitude de l'auditoire est aussi discréditée par l'usage d'expressions comme « ate up » et « placid credulity ». Même si leur intérêt semble grand, les gens qui écoutent cette histoire ne peuvent en retirer qu'un certain divertissement. Alors que les auditeurs habituels de Lyra

¹⁶⁴ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, op. cit., p. 133.

¹⁶⁵ Philip Pullman, *The Amber Spyglass*, op. cit., p. 277.

savourent le plaisir que ses histoires leur procurent, il en va tout autrement des harpies qui gardent le monde des morts. Les harpies sont d'abord en colère contre Lyra lorsqu'elle leur raconte des histoires inventées :

Without even a cry of warning the harpy launched herself at Lyra, claws outstretched. Lyra just had time to duck, but still one of the claws caught her scalp and tore out a clump of hair. "Liar! Liar!" the harpy was screaming. "Liar!"¹⁶⁶

Leur colère provient du fait qu'elles ne peuvent se nourrir de ce type de paroles qui sont vides de sens, qui ne représentent pas le réel. Cependant, elles écoutent avec avidité la jeune fille raconter sa vie dans le monde des vivants :

As well as the ghosts, silent all around, and her companions, close and living, there was another audience too; because the branches of the tree were clustered with those dark bird-forms, their women's faces gazing down at her, solemn and spellbound.¹⁶⁷

Les harpies, que l'Autorité a déclarées gardiennes du monde des morts à sa création, se nourrissent depuis toujours de tout ce qu'elles peuvent trouver de méchant et de mauvais chez les fantômes qui arrivent dans ce monde :

"Thousands of years ago, when the first ghosts came down here, the Authority gave us the power to see the worst in every one, and we have fed on the worst ever since, till our blood is rank with it and our very hearts are sickened.

But still, it was all we had to feed on. It was all we had."¹⁶⁸

Lorsqu'elles ont entendu la jeune fille leur raconter une histoire inventée, les harpies ont eu une réaction négative, cependant, c'est le contraire qui se produit lorsque Lyra raconte une histoire vraie. Les harpies lui expliquent pourquoi :

"Because she spoke the truth. Because it was nourishing. Because it was feeding us. Because we couldn't help it.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 308

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 331.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 336.

Because it was true. Because we had no idea that there was anything but wickedness. Because it brought us news of the world and the sun and the wind and the rain. Because it was true.”¹⁶⁹

Les harpies apprennent à Lyra que les histoires vraies sont plus nourrissantes intellectuellement que les histoires inventées et, en acceptant de recevoir en paiement les histoires vraies des nouveaux fantômes, permettent à Lyra et Will de trouver une issue au monde des morts.

Le chapitre « No way out » a permis d'étudier une partie du discours idéologique à l'oeuvre dans *His Dark Materials*. Le prochain chapitre analysé permettra, encore une fois à partir des indications de lecture du paratexte, texte et intertexte et d'un personnage narrateur, de confirmer nos dernières hypothèses.

3.2 « Marzipan » : la fin de l'innocence

Le deuxième chapitre de *The Amber Spyglass* que nous avons choisi d'analyser s'intitule « Marzipan ». Le pouvoir de la narration est également à l'oeuvre dans cet extrait puisqu'à ce moment de l'histoire aussi un personnage, Mary Malone, assume la narration d'un événement de sa vie qui provoque un changement majeur chez ses narrataires. Dans ce chapitre, Lyra et Will ont rejoint Mary Malone dans le monde des Mulefa après avoir traversé le monde des morts. Les enfants passent la journée avec Mary qui, le soir venu, se rappelle ce que le fantôme d'une vieille femme lui a conseillé : leur raconter des histoires vraies. Ce que Mary ignore à ce moment, c'est que le fantôme

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 332-333.

de la femme, qui vient juste d'émerger du monde des morts grâce à Lyra et Will, fait référence aux histoires à raconter aux harpies et non aux enfants.

L'analyse de ce chapitre est aussi articulée autour des notions de paratexte, de texte et d'intertexte (dans ce cas-ci, la Genèse et un poète anglais du 17^e siècle). Les valeurs représentées par les personnages de Lyra, Will et Mary sont encore une fois mises à contribution au profit du discours idéologique plus général de l'oeuvre. Le lien avec le chapitre « No way out » se fait à travers les histoires vraies qui sont ici étroitement reliées à la notion de l'expérience des sens dans le récit de Mary Malone. Nous pourrions aussi étudier la réaction de Lyra qui, dans cet extrait, assume le rôle de la narrataire. Cette dernière analyse du texte permettra de relever les derniers éléments nécessaires à la mise en place du concept de charnalité rédemptrice dont nous discuterons dans la dernière partie du présent chapitre.

3.2.1 « Une boîte dans laquelle les sucreries étaient bien tassées »

Encore une fois, le titre du chapitre fournit au lecteur un premier indice pour décoder l'histoire racontée par Mary. « Marzipan » fait référence à la pâte d'amandes qui joue un rôle particulier dans l'histoire que Mary raconte à Will et Lyra. En effet, comme la madeleine chez Proust¹⁷⁰, elle évoque des souvenirs chez Mary :

“And then someone passed me a bit of some sweet stuff and I suddenly realized I *had* been to China. So to speak. And I'd forgotten it. It was the taste of the sweet stuff that brought it back – I think it was marzipan – sweet almond paste,” she explained to Lyra, who was looking puzzled.
Lyra said, “Ah! Marchpane!” and settled back comfortably to hear what happened next.

¹⁷⁰ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Bournemouth, Parkstone press, 1994 [1913], p. 57.

«Et dès que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante [...], aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, vint comme un décor de théâtre s'appliquer au petit pavillon, donnant sur le jardin, qu'on avait construit pour mes parents [...].»

“Anyway —” Mary went on – “I remembered the taste, and all at once I was back tasting it for the first time as a young girl.”¹⁷¹

Bien entendu, le lecteur ne comprend le sens du titre que lorsqu’il lit l’histoire de Mary. Celle-ci précise à Lyra (donc au lecteur qui pourrait également se poser la question), ce qu’est le « marzipan ». Le lecteur adolescent (ou même adulte) ne fera probablement pas le lien avec le texte de Proust, ce qui révèle encore une fois la double portée du texte de Pullman qui s’adresse à la fois à un public jeunesse et à un public érudit. Cependant, l’effet est le même, que le lecteur comprenne l’intertexte ou non.

Le chapitre « Marzipan » s’ouvre avec le point de vue de Lyra qui se réveille après sa première nuit passée chez les Mulefa. Elle se souvient d’avoir rêvé de Pantalaimon :

Next morning Lyra woke up from a dream in which Pantalaimon had come back to her, and revealed his final shape; and she had loved it, but now she had no idea what it was.¹⁷²

Nous l’avons déjà mentionné, lorsque le daemon adopte sa forme définitive, l’enfant a atteint la puberté. Le dernier exemple illustre le fait que Lyra semble maintenant accepter son entrée dans l’âge adulte, alors qu’autrefois elle craignait ce moment. Cet événement demeure tout de même un mystère pour elle puisqu’elle ne se souvient plus de la forme qu’a prise Pan dans son rêve.

Toujours avant que ne débute le récit de Mary, l’histoire se poursuit selon le point de vue de Lyra. La jeune fille se rend compte qu’elle est nue dans son lit :

¹⁷¹ Philip Pullman, *The Amber Spyglass*, op. cit., p. 467

¹⁷² *Ibid.*, p. 457.

Lyra sat up, and found herself naked. She was indignant for a moment, and then she saw some clean clothes folded beside her on the floor : a shirt of Mary's, a length of soft light patterned cloth that she could tie into a skirt. She put them on, feeling swamped in the shirt, but at least decent. [...]

Lyra thought of waking [Will] up, but if she was on her own, she could swim in the river. She happily used to swim naked in the river Cherwell, with all the other Oxford children, but it would be quite different with Will, and she blushed even to think of it.¹⁷³

Cette scène fait évidemment référence à la Genèse, lorsque Adam et Ève se rendent compte de leur nudité, alors qu'avant d'avoir mangé le fruit défendu, ils se promenaient nus dans le Jardin d'Éden en toute innocence. À ce moment de l'histoire, Lyra n'est pas encore tout à fait une adulte, cependant, elle a accompli l'une des étapes de sa quête, soit celle de prendre conscience de sa propre mortalité. Le fait de revêtir ici un vêtement appartenant à une adulte symbolise ce cheminement vers la maturité. La deuxième étape de la quête de Lyra, la découverte de sa sexualité, se dessine à la fin du chapitre, lorsque Mary lui raconte, de même qu'à Will, le moment où elle a décidé d'abandonner la religion. L'histoire de Mary est rapportée au style direct, mais le lecteur a aussi accès au point de vue de Lyra qui écoute cette histoire. La jeune fille, sans vraiment comprendre toute la portée des sentiments et des sensations qu'elle découvre en elle, sent qu'elle connaîtra bientôt elle aussi ce que Mary a vécu :

As for Lyra, she hadn't moved a muscle since that strange thing had happened, and she held the memory of those sensations inside her like a fragile vessel brim-full of new knowledge, which she hardly dared touch for fear of spilling it. She didn't know what it was, or what it meant, or where it had come from: so she sat still, hugging her knees, and tried to stop herself trembling with excitement. *Soon*, she thought, *soon I'll know. I'll know very soon.*¹⁷⁴

¹⁷³ *Ibid.*, p. 457-458.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 471.

Si l'étude du paratexte et de quelques extraits du texte permet de montrer l'importance de la sensualité et de l'expérience dans ce chapitre, l'intertexte — dont on trouve une première indication dans l'exergue du chapitre — est aussi révélateur : « Sweet spring, full of sweet days and roses, a box where sweets compacted lies ». Cette citation provient d'un poème de George Herbert, poète métaphysique anglais du 17^e siècle (1593-1633). Le poème duquel ce vers est tiré s'intitule « Virtue »¹⁷⁵. Le mot « vertu » possède plusieurs significations en anglais et en français, mais la principale, et celle la plus probable dans le cas de ce poème, est la droiture de l'âme humaine. Dans le poème de Herbert, il ne s'agit pas de la vertu qui signifie « chasteté ». Dans ce poème se trouve exprimée la durée éphémère de la vie humaine que l'homme ne doit surtout pas craindre. Le poème fait référence à la vertu de l'âme qui seule, lorsque le monde retourne à la poussière, peut survivre. Le poète mentionne aussi les plaisirs de la vie quotidienne, comme les sucreries, la douceur du jour, la beauté de la rose, mais chaque quatrain se termine sur le rappel de la certitude de la mort. Le vers que Pullman a choisi de mettre en exergue fait référence à des friandises (*sweets*), tout comme le titre du chapitre (*Marzipan*) et comme les petits fruits rouges et sucrés que, dans le même chapitre, Lyra offre à Will avant leur premier baiser. Les sucreries, les douceurs de la vie, doivent donc être savourées pleinement afin de profiter de la vie sans peur de la mort.

¹⁷⁵ Le texte complet est le suivant :

« Sweet day, so cool, so calm, so bright! / The bridal of the earth and sky – / The dew shall weep thy fall to-night ; / For thou must die.
Sweet rose, whose hue angry and brave / Bids the rash gazer wipe his eye, / Thy root is ever in its grave. / And thou must die.
Sweet spring, full of sweet days and roses, / A box where sweets compacted lie, / My music shows ye have your closes, / And all must die.
Only a sweet and virtuous soul, / Like season'd timber, never gives ; / But though the whole world turn to coal, / Then chiefly lives. »

3.2.2 Mary et l'expérience des sens

Dans le chapitre « Marzipan », Mary Malone assure la narration intradiégétique en racontant un épisode de sa vie à ses deux narrataires, Lyra et Will. Mary raconte qu'elle était une religieuse avant de devenir une scientifique. Elle explique à Lyra et Will que «[t]he Christian religion is a very powerful and convincing mistake, that's all». Tout comme la martyre que Lyra a rencontrée dans le monde des morts, Mary a découvert qu'elle gâchait une partie de sa vie à cause du mensonge de la religion. Il est intéressant de noter que ce message antireligieux n'émane pas des propos du narrateur, mais de la bouche de personnages qui ont perdu leur vie (ou une partie de leur vie) à cause de la religion.

Comme nous l'avons vu auparavant, Mary représente l'innocence et l'expérience. En partageant avec Lyra sa propre découverte des sentiments amoureux (donc de la sexualité), elle légitime en quelque sorte l'envie qu'éprouve la jeune fille d'en faire l'expérience. Mary raconte comment un soir, alors qu'elle se trouvait loin de chez elle pour une conférence, ses sens se sont soudainement réveillés pour lui montrer que sa vie était incomplète :

Well, I don't know if it was the wine or my own silliness or the warm air or the lemon tree, or whatever... But it gradually seemed to me that I'd made myself believe something that wasn't true. I'd made myself believe that I was fine and happy and fulfilled on my own without the love of anyone else.¹⁷⁶

Pour Mary, comme pour Lyra, le passage de l'innocence vers l'expérience se fait dans la découverte de la vérité aux dépens du mensonge qui gouvernait une partie de sa vie. Pour Lyra, il s'agit d'abandonner ses fameuses histoires inventées, et pour Mary, de

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 466.

réaliser le mensonge de la religion, mensonge encouragé par ses parents qui ont été incroyablement déçus lorsqu'elle a quitté le voile pour entreprendre sa vie en dehors de sa congrégation :

“Was it hard to leave the church?” said Will.
 “In one way it was, because everyone was so disappointed. Everyone, from the Mother Superior to the priests to my parents – they were so upset and reproachful... I felt as if something *they* all passionately believed in depended on *me* carrying on with something I didn't.
 “But in another way it was easy, because it made sense. For the first time ever I felt I was doing something with all my nature and not only a part of it. [...]”¹⁷⁷

L'effet potentiel d'un tel discours se fait sentir particulièrement bien chez un personnage-narrataire précis : Lyra. Lorsque la jeune fille écoute Mary lui raconter comment elle a arrêté de croire en Dieu et qu'elle a découvert qu'une partie d'elle-même dormait depuis des années (sa sexualité), les mots font découvrir à Lyra des sentiments qu'elle ignorait jusqu'à présent. Cette fois-ci, le narrateur omniscient décrit de façon très positive l'attitude de la narrataire. Il s'assure de préciser qu'elle écoute avec attention : « Lyra sat up and hugged her knees, listening closely »¹⁷⁸ et « Lyra said, “ Ah! Marchpane! ” and settled back comfortably to hear what happened next. »¹⁷⁹

Le point culminant de cette découverte de sentiments et de sensations inconnus est décrit dans ce passage, où le narrateur situe le lecteur en associant les sensations de Lyra à une montagne russe. Il spécifie que la jeune fille ne connaît pas les

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 469-470.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 465

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 467.

montagnes russes, mais le lecteur, lui, devrait avoir une idée de ce que le narrateur suggère par ces mots :

As Mary said that, Lyra felt something strange happen to her body. She felt a stirring at the roots of her hair: she found herself breathing faster. She had never been on a roller-coaster, or anything like one, but if she had, she would have recognized the sensations in her breast : they were exciting and frightening at the same time, and she had not the slightest idea why. The sensation continued, and deepened, and changed, as more parts of her body found themselves affected too. She felt as if she had been handed the key to a great house she hadn't known was there, a house that was somehow inside her, and she turned the key, deep in the darkness of the building she felt other doors opening too, and lights coming on. She sat trembling, hugging her knees, hardly daring to breathe, as Mary went on [...].¹⁸⁰

La richesse de la description est ici cruciale. Le lecteur doit sentir l'effet que l'histoire racontée par Mary provoque chez Lyra. La référence aux montagnes russes est importante, mais aussi la métaphore de la maison, qui symbolise parfaitement l'inconnu auquel Lyra se trouve confrontée. Lyra est transformée à la suite de cette histoire. Lorsqu'elle se retrouve seule avec Will le lendemain, elle est l'instigatrice de leur baiser, donc de sa propre Chute. Elle provoque l'accomplissement de la prophétie parce que l'histoire de Mary a ouvert en elle le désir de faire le pas nécessaire vers la maturité, soit la découverte de sa propre sexualité.

John Stephens affirme que la lecture d'un texte littéraire permet au jeune lecteur d'établir à la fois une relation avec son *alter ego*, soit l'entité littéraire focalisée, mais aussi avec lui-même :

Reading establishes a relationship between the reader and a potential alter ego, the focalizer(s), but also a relationship between the reader and the reader's own selfhood, prompted by

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 467-468.

such responses to the text as : do I feel that way? Is this like my school (or family, or friends etc.)? What would I do in this situation? It is crucial at this point of the argument to insist once more that texts do not exist in a vacuum, but are context-dependent. They are produced within, and to an extent by, particular social values and attitudes available at the time of production. If readers can maintain a dual orientation (that is, towards focalizer), then, it seems reasonable to suggest, they will be engaging with a structured form of the larger process whereby the self negotiates its own coming into being in relation to society. That is, reading re-enacts the process through which an individual constructs a social self through the interaction of the ego and the social formation.¹⁸¹

Cette relation au texte met en lumière la « double visée réflexive » identifiée par Johanne Prud'homme dans le cas des romans miroirs, que nous attribuons aussi au roman d'idées pour adolescent. La mobilité du point de vue observée dans les deux chapitres de la trilogie permet et incite le lecteur à considérer sa vision de la vie et à réfléchir aux valeurs véhiculées dans la société qu'il partage avec l'auteur. Ce sont les différents narrateurs et narrataires de l'oeuvre qui agissent comme médiateurs entre l'auteur implicite et le lecteur implicite, qui eux sont en fait des représentations idéologiques de leur personne dans le monde réel.

Jusqu'à maintenant, nous avons observé divers éléments permettant de comprendre le message idéologique à l'oeuvre dans *His Dark Materials*. À partir des valeurs représentées par chacun des trois personnages principaux, de l'exploitation originale des thèmes de la mort et de la sexualité et du rôle de personnages narrateurs et narrataires, nous pouvons maintenant élaborer une interprétation du discours idéologique de cette oeuvre, interprétation basée sur le concept de ce que nous appelons la « charnalité rédemptrice ».

¹⁸¹ John Stephens, *op. cit.*, p. 68-69.

3.3 La charnalité rédemptrice

Il est maintenant temps d'assembler tous les éléments relevés au cours de notre analyse afin de déterminer quel est le discours idéologique de *His Dark Materials*. Pour ce faire, il nous faut revenir au concept de charnalité présenté dans le chapitre 1. Nous avons mentionné que ce mot (dans la langue anglaise) portait à la fois le sens de « mortalité » et de « sensualité ». Dans l'analyse des thèmes fondamentaux des romans de Philip Pullman, nous avons démontré que la mort et la sexualité sont exploitées de manière originale par rapport aux autres romans pour la jeunesse. En effet, dans cette histoire, la découverte par Lyra et Will de leur propre mortalité et de leur sexualité leur permet de sauver l'humanité. C'est pourquoi, en empruntant la formulation à Shelley King, nous avons décidé de parler de « charnalité rédemptrice ». Car si la religion catholique promet à ses fidèles le pardon des fautes et la rédemption de l'esprit lors du jugement dernier, dans les romans de Philip Pullman, il s'agit d'un salut du corps et non seulement de l'âme comme le propose la religion catholique. C'est ce qu'explique Shelley King lorsqu'elle suggère de lire allégoriquement le personnage de Lyra :

More complex is the possibility of reading Lyra allegorically, which is to say in a specifically typological sense, though I would argue that Pullman invites us to do precisely that in his challenge to traditional theology. Medieval exegetes argued, for example, that Christ should be read as a type of Adam – if our first father's transgression brought us sin and death into the world, then the new Adam, Christ, brought the promise of salvation through his incarnation and redemptive Grace, which offered forgiveness of sin and eternal life. Exegetical readers of Pullman's narrative might see Lyra as a second Eve, one who also brings a form of salvation to her world. Inverting the patriarchal model of Christian theology, Pullman offers a second mother, rather than a second father, who redeems not the soul but the body. Her passion provides a kind of redemptive carnality, which necessarily complicates the final level

of exegesis, the anagogical, which refers "to that which we must hope for in our future blessed state."¹⁸²

Cette rédemption se produit, entre autres, par l'expérience sensuelle de l'individu. Le corps, ultime lieu du péché pour la religion chrétienne, devient le tremplin vers le salut. Ainsi se trouve bouleversée l'image romantique de l'enfance devant à tout prix être protégée de la connaissance et de l'expérience de la mort et de la sexualité¹⁸³.

Dans la religion catholique, la mort, qui est la punition de Dieu envers la race humaine à cause du Péché originel commis par Adam et Ève, sera vaincue lors du Jugement Dernier, alors que tous les justes ressusciteront au Paradis. Cette rédemption est accordée à l'humanité par le sacrifice du Fils de Dieu. Milton dans son *Paradis perdu* — intertexte important, rappelons-le, dans la trilogie de Pullman — montre comment Dieu accorde à son Fils le pouvoir de vaincre la mort :

«Mais cette dette payée, tu ne me laisseras pas sa proie dans l'impur tombeau; tu ne souffriras pas que mon âme sans tache habite là pour jamais avec la corruption ; mais je ressusciterai victorieux, et je subjuguerais mon vainqueur dépouillé de ses dépouilles vantées. La MORT recevra alors sa blessure de mort et rampera inglorieuse, désarmée de son dard mortel.»¹⁸⁴

Ce pouvoir de vaincre la mort, Pullman le donne au personnage de Lyra. En permettant aux fantômes de fuir le monde des morts et le joug de l'Autorité, Lyra réalise le projet de son père Lord Asriel lorsqu'il annonce : "Death is going to die."¹⁸⁵

¹⁸² Shelley King, *op. cit.*, p. 116.

¹⁸³ Roberta Trites, *op. cit.*, p. 122.

citation complète : « The romantic image of the innocent child still dominating our culture perpetuates the illusion that children flourish best if they are free from the corrupting knowledge of carnality. Carnality : sex and death, death and sex. They are cultural and biological concepts that are linked inviolably. »

¹⁸⁴ John Milton, *op. cit.*, p. 102.

¹⁸⁵ Philip Pullman, *The Golden Compass*, *op. cit.*, p.377.

Cependant, ce qui sauve réellement l'humanité, c'est la Chute de Lyra. En succombant à la tentation, Lyra la nouvelle Ève, permet à la Poussière qui s'échappait de l'univers sans espoir d'être remplacée, de se fixer à nouveau et d'assurer la survie de toutes les formes de vie conscientes dans tous les univers existants. Dans le texte de la Genèse et dans le texte de Milton, après avoir commis le Pêché Originel, Adam et Ève sont bannis du Paradis :

Ils regardèrent derrière eux, et virent toute la partie orientale du Paradis, naguère leur heureux séjour, ondulée par le brandon flambant : la porte était obstruée de figures redoutables et d'armes ardentes.

Adam et Ève laissèrent tomber quelques naturelles larmes qu'ils essuyèrent vite. Le monde entier était devant eux, pour y choisir le lieu de leur repos, et la Providence était leur guide. Main en main, à pas incertains et lents, ils prirent à travers Éden leur chemin solitaire.¹⁸⁶

Pullman reprend cette image de l'homme et de la femme se tenant par la main, mais dans le cas de Lyra et Will, ce moment illustre le bonheur d'avoir enfin trouvé sa place dans l'univers, et non, comme dans le cas du texte de Milton, de la solitude de l'exil :

Mary turned, spyglass in hand, to see Will and Lyra returning. They were some way off ; they weren't hurrying. They were holding hands, talking together, heads close, oblivious to everything else; she could see that even from a distance.

She nearly put the spyglass to her eye, but held back, and returned it to her pocket. There was no need for the glass; she knew what she would see; they would seem to be made of living gold. They would seem the true image of what human beings always could be, once they had come into their inheritance.

The Dust pouring down from the stars had found a living home again, and these children-no-longer-children, saturated with love, were the cause of it all.¹⁸⁷

¹⁸⁶ John Milton, *op. cit.*, p. 340.

¹⁸⁷ Philip Pullman, *The Amber Spyglass*, *op. cit.*, p. 497.

Malheureusement, Lyra et Will devront quitter le monde des Mulefa qui, nous le rappelons, fait figure d'Éden dans ce roman, mais à la différence du mythe catholique, ils n'en sont pas expulsés par Dieu désirant les punir d'une faute qu'ils auraient commise. À travers leurs aventures, ils ont découvert, par l'entremise de John Parry, que les daemons ne peuvent pas vivre très longtemps en dehors de l'univers dans lequel ils sont nés. Parry raconte d'abord à son fils et à Lyra qu'après avoir passé dans un univers parallèle au sien, sans arriver à retrouver son chemin, il a vécu dix ans dans cet univers :

“ Then I walk out of my own world by accident and couldn't find the way back. I did many things and learned a great deal in the world I found myself in, but ten years after I arrived there, I was mortally sick.

“ And this is the reason for all those things : your daemon can only live its full life in the world it was born in. Elsewhere it will eventually sicken and die. We can travel, if there are openings into other worlds, but we can only live in our own. Lord Asriel's great enterprise will fail in the end for the same reason : we have to build the republic of heaven where we are, because for us there is no elsewhere.” ¹⁸⁸

Quelle est cette république des Cieux dont John Parry parle? Dans le roman, il s'agit de la république que désire fonder Lord Asriel afin de détruire le Royaume de l'Autorité et de délivrer l'humanité (et les autres espèces conscientes) de la tyrannie de la religion. Dans un essai écrit dans la foulée de la trilogie, Philip Pullman décrit ce qu'est selon lui la république des Cieux, qu'il oppose à la vie éternelle et au Paradis promis par la religion catholique. Il ne s'agit pas vraiment d'un endroit où les êtres vont lorsqu'ils meurent ; il ne s'agit pas non plus de la promesse d'une récompense en réponse à une vie sans péché. La république des Cieux est plutôt une manière de vivre dans le présent, une manière de profiter de la seule vie dont l'humain dispose réellement, sa vie sur terre.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 381-382.

La république des Cieux, telle que la représente Pullman, remplacerait les mythes désuets de plusieurs religions (le catholicisme, le gnosticisme, etc.) qui ne correspondent pas à notre nature humaine :

So Gnosticism, intoxicating though it is, won't lead us to the republic of Heaven. We have to realize that our human nature demands meaning and joy just as Jane Eyre demanded love and kindness (" You think we can live without them, but we cannot live so ") ; to accept that this meaning and joy will involve a passionate love of the physical world, *this* world, of food and drink and sex and music and laughter, and not a suspicion and hatred of it ; to understand that it will both grow out of and add to the achievement of the human mind such as science and art. Finally, we must find a way of believing that we are not the subservient creatures dependent on the whim of some celestial monarch, but the free citizens of the republic of Heaven.¹⁸⁹

La république des Cieux est donc une philosophie de vie basée sur la pleine connaissance de soi et sur l'expérience du monde en tant qu'être humain. C'est pourquoi les personnages de la trilogie doivent rentrer chacun dans leur univers, afin de vivre la meilleure et la plus longue vie possible et vivre des expériences qu'ils raconteront aux harpies lorsque ce sera leur tour de se faire guider dans le monde des morts :

[Lyra] was trembling. She felt very young as he held her to his side.
 " And if we do, " [Will] said shakily, " if we live our lives properly and think about them as we do, then there'll be something to tell the harpies about, as well. We've got to tell people that, Lyra. "
 " For the true stories, yes, " she said, " the true stories the harpies want to hear in exchange. Yes. So if people live their whole lives and they've got nothing to tell about it when they've finished, then they'll never leave the world of the dead. We've got to tell them that, Will. " ¹⁹⁰

Cette citation nous amène à discuter du second volet de cette charnalité rédemptrice. Nous avons vu que la rédemption est assurée en partie par l'expérience physique et

¹⁸⁹ Philip Pullman, « The Republic of Heaven », dans *The Horn Book Magazine*, November/December 2001, p. 658.

¹⁹⁰ Philip Pullman, *The Amber Spyglass*, *op. cit.*, p. 521.

sensuelle de l'individu, mais elle l'est aussi par son expérience intellectuelle. Lyra en cheminant vers l'âge adulte, progresse également en tant que narratrice. Au début de son aventure, elle ne sait que raconter des histoires farfelues et inventées, cependant, plus elle gagne en maturité, plus elle comprend l'importance de raconter des histoires vraies. Elle comprend également qu'elle possède en elle ce pouvoir narratif. Pour Philip Pullman, le caractère véridique des histoires est une autre nécessité dans le mythe qui mène à la république des Cieux, ce qui encore une fois est contraire au mythe proposé par la religion :

So it's a powerfully dramatic myth, and it has the great advantage of putting us human beings and our predicament right at the heart of it. No wonder it appeals. The trouble is, it's not true. If we can't believe the story about the shepherds and the angels and the wise men and the manger and so on, then it's even harder to believe in Demiurges and archons and emanations and what have you. It certainly explains, and it certainly makes us feel important, but it isn't true.¹⁹¹

D'un point de vue littéraire, ce facteur de vérité, de vraisemblance, peut sembler réduire les « bons » romans, les romans dignes de la république des Cieux, aux romans réalistes. Pourtant ce n'est pas le cas. Pullman affirme que la fantaisie, le fantastique peuvent faire partie de la république des Cieux, selon ce que l'auteur crée dans son univers inventé. Pour prouver cette affirmation, il compare deux oeuvres fantastiques épiques : *The Ring of the Nibelung* de Richard Wagner¹⁹² et *The Lord of the Rings* de Tolkien :

Part of the connection with a republican story has to have with our lives – a very important part – is psychological. That's why

¹⁹¹ Philip Pullman, « The Republic of Heaven », *op. cit.*, p. 657.

¹⁹² Il s'agit d'un cycle de quatre opéras dont Tolkien, malgré les nombreuses similitudes relevées entre son *Lord of the Rings* et l'oeuvre du compositeur allemand, nie s'être inspiré.

Wagner's *Ring* is a republican work of art, and Tolkien's isn't. Wagner's gods and heroes are exactly like human beings, on a grand scale : every human virtue and every human temptation is there. Tolkien leaves a good half of them out. No one in Middle-earth has any sexual relations at all ; how children arrive must be a complete mystery to them.¹⁹³

Donc l'imagination, mais inspirée de la réalité humaine, peut être une source de rédemption. C'est ce que démontre Milicent Lenz dans son article « Story as a Bridge To Transformation: The Way Beyond Death in Philip Pullman's *The Amber Spyglass* ». Lenz affirme que l'instrument de la rédemption est l'imagination:

Similarly, for Pullman, Lyra achieves her identity, her soul, when her intellect is informed by her heart through the mediation of the imagination. Imagination is the instrument of 'redemption' through its power of forging meaning out of the chaos of existential experience. The resulting stories add to the level of consciousness in the world ; hence, they participate in the evolution toward a universe wholly conscious of itself [...].¹⁹⁴

En racontant des histoires vraies, la conscience de Lyra s'élève à un autre niveau. Autrefois les histoires qu'elle inventait étaient un ramassis d'éléments provenant d'un certain inconscient collectif ou de contes de fées (duel à l'épée, enfant-loup, corsaires, trésor, enlèvement, etc.). Cependant, après avoir affronté sa propre mortalité, et fait un pas vers la maturité, la jeune fille peut désormais raconter des histoires basées sur ses propres expériences de vie. Ces histoires permettent à Lyra d'accomplir sa mission, soit celle de sauver les fantômes, mais aussi de donner un sens à sa vie. Pullman tient à peu près le même propos lors d'une entrevue accordée à Milicent Lenz :

Pullman celebrates "the role of stories in 'redeeming' or reenchanting the imagination of human beings in a world where

¹⁹³ Philip Pullman, «The Republic of Heaven», *op. cit.*, p. 662.

¹⁹⁴ Millicent Lenz, «Story as A Bridge to Transformation : The Way Beyond Death in Philip Pullman's *The Amber Spyglass*», dans *Children's Literature in Education*, vol. 34, no. 1, Mars 2003, p. 53.

many have lost the traditional comforts of religion and the safe haven of a loving family'.¹⁹⁵

Chez Pullman, les histoires ne sont pas une échappatoire au monde réel et imparfait qui est le nôtre, mais plutôt une manière de se l'approprier et de le réinventer. En racontant des histoires vraies, Lyra trouve sa place dans l'histoire qui est la sienne : elle devient non seulement la narratrice de son propre récit, mais aussi l'auteur. C'est pourquoi il est important d'insister sur le caractère de vérité que doivent comporter les histoires racontées :

In view of this, a true story in Pullman's universe, like the true stories that Lyra tells in combination with the alethiometer, might be characterized by their openly disposed but purposive, inventive engagement with the material world, rather than by their perfectly faithful, polished mirroring of a world of reality than they remain outside of.¹⁹⁶

Les histoires vraies, même si elles sont inventées, sont celles qui se rattachent à la réalité humaine en dépeignant des situations vraisemblables comme la vie, la mort, les faiblesses, les forces, la beauté et la laideur. Comme les personnages qui entendent ces histoires dans le roman, le jeune lecteur peut lui aussi tenter de trouver une résonnance à ces récits dans sa propre vie, de comprendre le monde qui l'entoure ou de se poser les questions qui lui permettront de mieux le comprendre :

[T]he stories serve as creative indicators of a portion of reality : with them in mind, their listeners may rearrange their relationship to themselves and to the world around them in a more congenial fashion.¹⁹⁷

¹⁹⁵ Millicent Lenz, « Philip Pullman », dans *Alternative Worlds in Fantasy Fiction*, Peter Hunt et Millicent Lenz, *op. cit.*, p. 122-169.

¹⁹⁶ Santiago Colàs, « Telling True Stories, or the Immanent Ethics of Materials Spirit (and Spiritual Matter) in Philip Pullman's *His Dark Materials* », *Discourse*, 27.1 (2005) p. 42.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 46.

Nous avons mentionné auparavant que les romans de Philip Pullman se distinguent radicalement des romans socioréalistes en évitant l'écueil didactique et moralisateur qui caractérise ce genre littéraire. Cependant, nous croyons comme Santiago Colàs, que les histoires vraies ont une certaine valeur pédagogique, dans le sens qu'elles permettent au lecteur d'apprendre un peu plus ce qu'est la vie :

But that's often how it works with true stories and temptation, once we have rid them of their connotations of danger and darkness: they are, in other words, perfectly innocent. But also, perfectly experienced. In this sense, true stories are also pedagogical stories. [...] In having no ulterior motive other than the communication of one life lived immanently from all the dimensions of our being with all the dimensions of the being of the world, the true story becomes at once both an experienced and innocent story and by being both of them, in Pullman's universe (which may be ours as well), a true story becomes a story to live by.¹⁹⁸

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 61-62.

CONCLUSION

HIS DARK MATERIALS, UN ROMAN D'IDÉES ?

La notion de pouvoir auctorial a été discutée brièvement en introduction. Des chercheurs ont déjà prouvé qu'il existe une relation de pouvoir entre l'auteur et son lecteur — qu'il s'agisse d'un enfant ou non — relation qui passe d'abord et avant tout par la transmission (ou la volonté de transmission) de certaines valeurs. Ce que nous avons tenté de prouver dans le présent mémoire, c'est que l'auteur laisse des pistes, des indications de lecture, afin que son lecteur soit en mesure d'exercer son pouvoir interprétatif. Ces marques spécifiques qui jalonnent le texte permettent à l'auteur d'y encoder une certaine position de lecture, mais le travail d'interprétation doit être fait par le lecteur, selon ses propres compétences :

Moreover, a narrative discourse also encodes a reading position which readers will adopt to varying extents, depending on their previous experience of the particular discourse, their similarities to or differences from the writer's language community, their level of linguistic sophistication, and other individual options as first/third person narration, single/multiple focalisation, and direct/indirect speech representation further define the encoded reading position. Between them, the broader elements of genre and the more precise linguistic processes appear to restrict the possibility of wildly deviant readings, though what might be considered more probable readings depends on an acquired recognition of that particular discourse. If that recognition is not available to readers, the readings they produce may well seem aberrant.¹⁹⁹

¹⁹⁹ John Stephens, « Analysing Texts for Children : Linguistics and Stylistics », dans Peter Hunt (éd.), *Understanding Children's Literature*, *op. cit.*, p. 57.

Les stratégies que nous avons choisies de relever renvoient à la sémiologie des personnages et à la structure narrative. Nous avons dressé le portrait sémiologique des trois personnages principaux des romans et nous avons déterminé qu'ils étaient respectivement emblématiques de trois valeurs clés. Lyra Belacqua représente le triomphe de la vérité sur le mensonge. Son nom est porteur à la fois de ces deux facettes de sa personnalité puisque, d'une part, il s'associe phonétiquement au mensonge (*liar*) et, d'autre part, se révèle sémantiquement motivé puisqu'il fait référence à la lyre du dieu grec Apollon, dieu de la vérité. Une autre dimension du personnage représente la lecture, l'interprétation de texte. Lyra est capable de lire un instrument appelé aléthiomètre qui lui permet de connaître la vérité peu importe la question posée. Son nom comporte d'ailleurs une autre signification puisqu'il peut être associé à celui de Nicholas de Lyre, grand exégète médiéval et interprète des textes de la Bible. Le personnage de la jeune fille incarne donc à la fois les deux types de lecteurs potentiels de l'œuvre de Pullman : les enfants et les érudits.

Le compagnon de Lyra, Will Parry, représente une autre valeur, celle du libre arbitre. Nous avons vu que la vie du jeune garçon semble d'abord être gouvernée par un certain déterminisme, lié à son sens du devoir envers sa mère, entre autres. Cependant Will, dont encore une fois le nom est emblématique de la valeur représentée (*will* / « volonté »), apprendra lors de sa quête qu'il est en mesure de choisir ce que sera sa vie. Le libre arbitre renvoie à deux intertextes majeurs de l'œuvre de Pullman, soit les textes de William Blake et *Paradise Lost* de John Milton.

Mary Malone quant à elle symbolise la dernière valeur fondamentale à l'œuvre : l'expérience. La jeune femme initie les enfants à l'importance de l'expérience (sensuelle et intellectuelle) en leur faisant le récit d'une partie de sa vie. Elle leur explique comment le renoncement à l'état d'innocence dans lequel elle se trouvait étant religieuse lui aura permis de découvrir une autre partie d'elle-même qu'elle ignorait. Son récit permet aux enfants, surtout à Lyra, de comprendre qu'il est essentiel de bien se connaître soi-même afin de mener une vie riche en expériences. Le personnage de Mary renvoie lui aussi aux textes de Blake et Milton qui ont tous deux abordé les thèmes de l'innocence et de l'expérience.

Nous avons observé que les thèmes de la mort et de la sexualité — thèmes récurrents dans les romans pour adolescents — étaient traités d'une manière originale et significative dans cette trilogie. Ce qui, à cet égard, distingue le plus les romans de Philip Pullman des autres romans pour adolescents, c'est qu'il les utilise à la fois dans un registre réaliste et fantastique. Le thème de la mort est abordé à plusieurs reprises de manière réaliste, mais le plus important est que Lyra et Will doivent tous deux affronter le deuil d'un être cher. En présentant la mort de cette façon, le texte littéraire permet au lecteur de prendre conscience de sa propre mortalité. Cette caractéristique est commune aux romans de Pullman et aux autres romans pour adolescents qui abordent ce thème. Cependant, Pullman utilise la mort de manière métaphorique en permettant à ses personnages de se rendre littéralement dans le monde des morts. Dans cet univers, les enfants prennent conscience qu'ils possèdent un *alter ego*, tout simplement appelé la mort, qui les accompagne depuis leur naissance. Cette personnification de la mort a pour effet de la rendre plus concrète et tangible pour le lecteur. De plus, la traversée de cet

univers transforme Lyra puisque c'est à cet endroit qu'elle apprend à faire connaissance d'elle-même et qu'elle effectue son passage du mensonge vers la vérité.

Le thème de la sexualité est exploité de la même manière par Pullman. Il glisse quelques éléments réalistes dans son intrigue, comme le baiser de Lyra et Will ou le récit de Mary, mais contrairement à plusieurs romans pour adolescents, il ne tombe pas dans le didactisme à outrance. Puisque ses représentations de la sexualité ne sont pas explicites, Pullman évite de créer un roman qui ressemble à un « manuel » et surtout ne laisse pas l'impression que la sexualité chez les adolescents est gage de malheurs infinis, ou pire de péché mortel. Dans le monde des Mulefa, métaphore de la sexualité, les enfants apprennent que l'expérience des sens et du savoir est fondamentale à une vie riche et heureuse. Lyra, nouvelle Ève, succombe à la tentation, mais ne commet pas un péché pour autant. Cette « chute » est nécessaire afin de rétablir l'équilibre des mondes et sauver l'humanité.

Nous avons abordé le thème de la charnalité rédemptrice qui, selon nous, condense la plupart des thèmes et des valeurs du roman et cristallise en fait le discours idéologique de cette œuvre. Ce que l'histoire de Lyra et Will permet de comprendre, c'est que l'être humain doit aspirer à un équilibre dans ses expériences sensuelles et intellectuelles. Il doit également être conscient qu'il est un être mortel et sexuel. En réinterprétant le mythe de la Chute, Pullman n'en fait plus une punition divine, mais plutôt une étape essentielle vers une vie riche et accomplie. En laissant une grande place à l'expérience des sens et du savoir, l'être humain vit au présent et non dans l'attente d'une vie meilleure après la mort. La rédemption passe aussi par le pouvoir de raconter des

histoires vraies. En prenant conscience de son pouvoir narratif, Lyra devient l'auteur de sa propre histoire, de sa vie. L'imagination est donc salvatrice lorsqu'elle est ancrée dans la réalité et dans la vraisemblance. L'un des objectifs de cette recherche étant de prouver que les histoires pouvaient produire un effet concret sur le lecteur, nous avons constaté que cet effet était en fait représenté dans les romans par le thème du pouvoir de la narration sur son destinataire. Nous pouvons donc conclure que *His Dark Materials* propose une mise en abyme du discours global de l'œuvre.

Enfin, notre étude nous aura permis de démontrer la pertinence d'inscrire l'œuvre de Pullman sous l'appellation générique « roman d'idées », plutôt que sous celle de « roman miroir » ou de « roman socioréaliste ». Nous avons également proposé de classer cette trilogie parmi ce que Hollindale a appelé le roman d'idées pour adolescent. Il est maintenant possible de conclure que cette œuvre se rapproche beaucoup plus de ce type de roman que du roman miroir ou du roman socioréaliste que nous avons aussi présentés. *His Dark Materials* propose en effet une vision philosophique de l'enfance — et de l'être humain en général — alors que les autres types de romans tendent à définir l'enfant comme un être social, biologique ou psychologique. Cette définition a des répercussions sur l'intrigue puisque les problématiques auxquelles les protagonistes sont exposés ne sont pas du même genre : problématique sociale (roman socioréaliste), individuelle (roman miroir) ou existentielle (roman d'idées). La visée de l'œuvre, que l'on pourrait associer à l'intention de l'auteur, est également touchée. La principale qualité de l'œuvre de Pullman est qu'elle aborde des thèmes majeurs dans le développement de l'adolescent, mais sans chercher à y présenter des réponses univoques. Elle permet donc au lecteur de se poser des questions, suscite la réflexion,

mais ne lui donne pas des réponses prémâchées. En faisant confiance à son lecteur, en éveillant sa curiosité sur certains points, en lui donnant les outils pour pousser sa réflexion plus loin, Pullman permet à l'enfant d'aiguiser son pouvoir interprétatif. C'est pourquoi nous croyons qu'il s'agit d'un roman d'idées, puisque ce sont justement ces idées qui sont les fondements de l'œuvre.

L'étude de l'idéologie dans la littérature pour la jeunesse demeure un sujet peu abordé. Pourtant, les textes littéraires destinés à un jeune public sont, en raison de leur intentionnalité indiscutable, des objets d'étude privilégiés pour examiner ce que Jouve a nommé l'effet-idéologie. Le corpus que nous avons choisi d'analyser dans le cadre de ce mémoire a permis de démontrer que certains éléments du texte permettaient au lecteur de reconstruire le discours idéologique de l'œuvre, et que ces marques spécifiques pouvaient générer un effet concret chez le lecteur. Cependant, les romans de Philip Pullman ne visent pas à l'édification du lecteur. Il serait possible d'étudier les stratégies employées par certains auteurs dont la visée idéologique est plus explicite, par exemple en analysant le corpus de la littérature pour la jeunesse québécoise des années 1940. Dans le cas d'un tel corpus, la démarche pourrait peut-être être inversée. En déterminant de prime abord des valeurs clés, il serait intéressant d'analyser quelles sont les stratégies textuelles mises en place par les auteurs d'une même époque afin de transmettre ces valeurs à leurs lecteurs.

BIBLIOGRAPHIE

I- Corpus analysé

PULLMAN, Philip, *The Golden Compass*, New York, Random House, 2001 [1995], 399 p.

PULLMAN, Philip, *The Subtle Knife*, New York, Random House, 2001 [1997], 326 p.

PULLMAN, Philip, *The Amber Spyglass*, London, Scholastic, 2001 [2000], 548 p.

II - Articles et ouvrages portant sur la littérature pour la jeunesse

«Achuka interview», dans HUNT, Peter et Milicent Lenz, *Alternative Worlds in Fantasy Fiction*, London, Continuum, coll. «Contemporary Classics of Children's Literature», 2001, 174 p.

HOLLINDALE, Peter, «Ideology and the Children Book», *Signal*, 55, 1988, p. 3-23.

HOLLINDALE, Peter, «The Adolescent Novel of Ideas», *Children's Literature in Education*, vol. 26, no 1, 1995, p. 83-95.

HUNT, Peter et Milicent Lenz, *Alternative Worlds in Fantasy Fiction*, London, Continuum, coll. «Contemporary Classics of Children's Literature», 2001, 174 p.

HUNT, Peter (éd.), *Understanding Children's Literature*, London, Routledge, 1999, 188 p.

NIKOLAJEVA, Maria, « Fairy Tale and Fantasy: From Archaic to Postmodern », *Marvels & Tales : Journal of Fairy-Tale Studies*, vol. 17, no 1, 2003, p. 138-156.

NIKOLAJEVA, Maria, *Aesthetic Approaches to Children's Literature : an Introduction*, Lanham, Scarecrow Press, 2005, p. 312.

PRUD'HOMME, Johanne, « Herméneutique et littérature pour la jeunesse », dans C. Le Brun et L. Guillemette (dir.), *La littérature pour la jeunesse et son apport aux études culturelles*, Québec, Nota Bene, (à paraître).

PRUD'HOMME, Johanne, « Le Roman miroir », dans *Questions de littérature pour la jeunesse*, 24 p. (chapitre, en préparation)

PRUD'HOMME, Johanne, « Vers une théorie de la littérature pour la jeunesse », texte d'une communication présentée dans le cadre du colloque international « *La recherche en littérature pour la jeunesse : Enjeux et avancées* », Laboratoire l'Oiseau Bleu (LOB), Université du Québec à Trois-Rivières, 15 novembre 2004.

SARLAND, Charles, « The Impossibility of Innocence: Ideology, Politics and Children's Literature », dans HUNT, Peter (éd.), *Understanding Children's Literature*, London, Routledge, 1999, 188 p.

SEELINGER, Roberta Trites, *Disturbing the Universe: Power and Repression in Adolescent Literature*, Iowa City, University of Iowa Press, 2000, 189 p.

STEPHENS, John, « Analysing Texts for Children: Linguistics and Stylistics », dans HUNT, Peter (éd.), *Understanding Children's Literature*, London, Routledge, 1999, 188 p.

STEPHENS, John, *Language and Ideology in Children's Fiction*, London et New York, Longman, 1992, 308 p.

STORR, Catherine, « Fear and evil in children's books », *Children's Literature in Education*, vol. 1, no 1, 1970, p. 22-40.

III - Articles et ouvrages portant sur l'oeuvre de Philip Pullman

COLÀS, Santiago, « Telling True Stories, or the Immanent Ethics of Materials Spirit (and Spiritual Matter), in Philip Pullman's *His Dark Materials* », *Discourse*, 27.1, 2005, p. 34-66.

KING, Shelley, « "Without Lyra we would understand neither the New nor the Old Testament": Exegis, Allegory, and Reading *The Golden Compass* », dans *His Dark Materials Illuminated*, LENZ, Millicent et Carole Scott, Detroit, Wayne State University Press, 2005, p. 106-124.

LENZ, Millicent et Carole Scott, *His Dark Materials Illuminated*, Detroit, Wayne State University Press, 2005, 241 p.

LENZ, Millicent, « Philip Pullman » dans *Alternative Worlds in Fantasy Fiction*, Peter Hunt et Millicent Lenz, eds., London et New York, Continuum, 2001, p. 122-169.

LENZ, Millicent, « Story as A Bridge to Transformation: The Way Beyond Death in Philip Pullman's *The Amber Spyglass* », *Children's Literature in Education*, vol. 34, no 1, Mars 2003, p. 47-55.

MATTHEWS, Susan, « Rouzing the Faculties to Act: Pullman's Blake for Children », dans *His Dark Materials Illuminated*, LENZ, Millicent et Carole Scott, Detroit, Wayne State University Press, 2005, p. 125-134.

PARSONS, Wendy et Catriona Nicholson, « Talking to Philip Pullman: An Interview », *The Lion and the Unicorn*, 23.1, 1999, p. 116-134.

PIKLINGTON, Ed, « Children's writer Philip Pullman ranked second on US banned books list », *The Guardian* ([guardian.co.uk](http://www.guardian.co.uk)) :

<http://www.guardian.co.uk/books/2009/sep/30/american-library-association-banned-books>, page consultée le 8 février 2010.

PINSET, Pat, « Unexpected Allies? Pullman and the Feminist Theologians », dans *His Dark Materials Illuminated*, LENZ, Millicent et Carole Scott, Detroit, Wayne State University Press, 2005, p. 199-211.

PULLMAN, Philip, « The Republic of Heaven », *The Horn Book* Magazine, November/December 2001, p. 655-667.

RUSSELL, Mary Harris, « "Eve Again! Mother Eve!" : Pullman's Eve Variations », dans *His Dark Materials Illuminated*, LENZ, Millicent et Carole Scott, Detroit, Wayne State University Press, 2005, p. 212-222.

TUCKER, Nicholas, *Rencontre avec Philip Pullman*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2004, 209 p.

IV - Articles et ouvrages portant sur l'idéologie en littérature, la sémiologie et la narratologie

HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Sciences Humaines », 1977, p. 115-180.

HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1984, 227 p.

ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985, 405 p.

JOUE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1992, 271 p.

JOUE, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 2001, 171 p.

PRINCE, Gerald, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, 14, avril 1973, p. 178-196.

V – Corpus intertextuel

La Bible. Traduction oecuménique de la Bible comprenant l'Ancien et le Nouveau Testament, Montréal, les éditions Le Cerf, 1975, 1731 p.

ALIGHIERI, Dante, *La divine comédie. L'Enfer*, Paris, Flammarion, coll. « GF-Bilingue », 1992 [1472], 380 p.

ERDMAN, David (ed.), *The Complete Poetry & Prose of William Blake*, New York, Anchor Books, 1988 [1794], 990 p.

MILTON, John, *Le Paradis perdu*, traduction de Chateaubriand, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1995 [1667], 421 p.

PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, Bournemouth, Parkstone press, 1994 [1913], 441 p.

Von KLEIST, Heinrich, *Sur le théâtre de Marionette*, dans Tucker, Nicholas, *Rencontre avec Philip Pullman*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2004, 209 p.

VI – Ouvrages de référence généraux

HAMILTON, Édith, *La mythologie. Ses dieux, ses héros, ses légendes*, Alleur, Marabout, 1997, 450 p.

Le Petit Robert de la langue française, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2002, 2949 p.

Trésor de la langue française informatisé, <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>

ANNEXE – TABLEAU A

Reproduction du tableau « Le roman socioréaliste et le roman miroir » (J. Prud'homme, « Le Roman miroir », dans *Questions de littérature pour la jeunesse*, p. 24) auquel nous ajoutons la colonne « Roman d'idées pour adolescent ».

Roman socioréaliste (Prud'homme)	Roman miroir (Prud'homme)	Roman d'idées pour adolescent (Collin)
1. Le problème représenté		
Problématiques sociales Définition sociale de l'adolescent Problématiques sociales associées à l'adolescent. Problèmes pour lesquels la société a développé des stratégies d'intervention.	Problème individuel Définition biologique et psychologique de l'adolescent Problèmes ressortissant aux tensions qu'amènent les changements associés à la puberté.	Problèmes existentiels Définition philosophique de l'adolescent Questions sur l'avenir de l'humanité et sur la vraie nature de l'être humain.
2. La primauté de la situation, du personnage ou de l'idée		
Primauté de la situation (problème)	Primauté du personnage	Primauté de l'idée
3. La caractérisation du personnage		
Représentation d'un cas exemplaire d'adolescent plongé dans une situation chaotique socialement identifiée.	Représentation de l'adolescent « normatif » plongé dans une situation.	Représentation d'un adolescent aux prises avec une situation ayant des résonnances philosophiques, politiques et/ou idéologiques.
4. Le contexte spatiotemporel		
Contexte spatiotemporel de l'univers romanesque nécessairement contemporain de celui du lecteur visé.	Contexte spatiotemporel de l'univers romanesque le plus souvent identique à celui du lecteur visé, mais pas nécessairement. Le roman pourrait être historique, par exemple, et représenter les problèmes de l'adolescent typique d'aujourd'hui.	Contexte spatiotemporel de l'univers romanesque peut prendre des formes très variables, puisqu'il peut s'agir d'un roman réaliste (ex. les romans de R. Cormier) ou de science-fiction (ex. les romans de U. LeGuin).

5. La narration		
<p>La narration à la première ou à la troisième personne.</p> <p>Temporalité de la narration : présent immédiat (1ère pers.) ou historique (3e pers.)</p> <p>La narration à la première personne – souvent fréquente – renforce le caractère tragique – au sens antique – de la situation. Elle sert la compréhension de la genèse du problème (dans la tête du personnage), des conséquences de la situation et des moyens pris (par l'individu ou par la société) pour en arriver à une solution.</p>	<p>La narration à la première ou à la troisième personne.</p> <p>Temporalité de la narration : présent immédiat (1ère pers.) ou historique (3e pers.)</p> <p>Le plus souvent à la première personne, bien que dans plusieurs romans récents on remarque un retour à la narration à la troisième personne.</p>	<p>Dans le cas d'une narration à la troisième personne, la focalisation sur les personnages de l'intrigue est significative dans l'analyse du discours idéologique.</p>
6. La problématique et la visée de l'œuvre		
Problématique : « ensemble de problèmes liés par un élément commun » (Le Robert, 2001)		
Problématique dont le « liant » est <i>l'adolescence comme chaos</i>	Problématique dont le « liant » est <i>l'adolescent comme un être en changement</i>	Problématique dont le « liant » est <i>l'adolescent comme être humain</i>
<p>Visée informative et « préventive » (dans les cas où une identification avec le personnage principal est possible du fait que le lecteur vit ou a vécu la situation représentée, la visée de l'œuvre peut être dite « thérapeutique »).</p> <p>Met en lumière un problème socialement identifiable et les moyens envisagés par le protagoniste pour le résoudre.</p> <p>Représentation d'un cas exemplaire socialement reconnaissable.</p> <p>Personnage dans lequel le lecteur peut se projeter.</p> <p>La relation à l'œuvre, médiatisée par le rapport qu'entretient le lecteur visé au personnage représenté relève de la catharsis.</p>	<p>Double visée réflexive (œuvre productrice de reflet et de réflexion).</p> <p>Met en lumière les solutions personnelles et inédites.</p> <p>Représentation nuancée par le filtre d'une psyché individuelle.</p> <p>Personnage auquel le lecteur peut s'identifier.</p> <p>La relation à l'œuvre, médiatisée par le rapport qu'entretient le lecteur visé au personnage représenté relève de la mimésis.</p>	<p>Double visée réflexive (œuvre productrice de reflet et de réflexion).</p> <p>Met en scène la résolution des conflits existentiels des personnages.</p> <p>Personnage auquel le lecteur peut s'identifier en partie.</p>

ANNEXE B — GLOSSAIRE

Daemon:

Peut-être inspiré du *daïmon* de Socrate, entité que le philosophe considérait comme un guide ou un ange gardien (mentionné dans Platon, Plutarque et Apulée). Dans *His Dark Materials*, le daemon est un être qui prend une forme animale et qui est le compagnon inséparable des humains dans l'univers de Lyra. Les daemons des enfants peuvent changer de forme à volonté et traduisent souvent les émotions des humains. À la puberté, le daemon adopte une forme définitive qui est aussi représentative en général de la personnalité de l'humain. Par exemple, les gens occupant les fonctions de domestiques ont souvent un chien pour daemon. Le daemon de Lyra se nomme Pantalaimon, ce qui signifie « miséricordieux » en grec. Son nom est significatif lorsque l'on sait que la jeune fille doit le trahir en se séparant de lui pour pénétrer dans l'univers des morts et que son daemon lui pardonne cette trahison.

Les daemons sont généralement de sexe opposé à celui de leur humain, comme l'animus et l'anima chez Jung. Ils peuvent être ainsi le gage d'un certain équilibre et agissent souvent à titre de guide ou de conscience.

L'être humain et son daemon sont reliés par un lien invisible. Dans la plupart des cas, la séparation des deux entités signifie la mort. Cependant, certaines personnes, comme Lyra, arrivent à se séparer de leur daemon, mais ce processus entraîne une douleur presque intolérable.

Poussière:

La Poussière est un élément important dans l'écologie des romans de Pullman. Il s'agit de particules élémentaires douées d'une certaine conscience et qui sont à la base de tout être vivant. La Poussière intervient dans l'évolution des créatures qui prennent conscience de leur propre existence (à relier avec le mythe de la Chute). Pour l'Église dans le monde de Lyra, la Poussière est à l'origine du Pêché originel et c'est pourquoi certains veulent la détruire.

Il s'agit aussi d'un symbole de la destruction de l'environnement : la Poussière s'échappe par des brèches créées par les hommes entre les univers. La destruction de la Poussière est observable dans l'univers des Mulefa parce que les arbres de ce monde en ont besoin pour produire des graines.

L'être humain, en vivant sa vie terrestre le plus entièrement possible, est capable de générer de la Poussière. Lorsqu'il meurt, il retourne à l'état de Poussière et ses particules se mêlent au reste de l'univers.

Mondes parallèles:

L'univers des romans de Philip Pullman est constitué d'une multitude de mondes parallèles, dont plusieurs sont visités par les protagonistes. Lyra provient d'un monde semblable au nôtre, mais dans lequel les progrès scientifiques ont stagné à l'équivalent de notre 19^e siècle. En voyageant d'un univers à un autre, les personnages de Lyra et Will se rendent compte que la Poussière est à la base de tout ce qui existe et qu'elle influence toutes les créatures douées de conscience.

S'il est possible pour les êtres vivants de voyager d'un univers à un autre, il est impossible de vivre en dehors de son propre univers très longtemps : le daemon se met alors à dépérir et l'humain devient gravement malade. C'est pour cette raison que Lyra et Will doivent se séparer à la fin du roman.

Mulefa:

Les Mulefa sont des créatures quadripèdes vivant dans un monde idyllique. Ils vivent en symbiose avec leur environnement et sont capables de voir la Poussière à l'œil nu, contrairement aux autres créatures mises en scène par Philip Pullman. Les Mulefa aident Mary Malone dans sa quête de la Poussière et lui permettent de comprendre le secret de cette matière.